Jahrbuch

Deutsche Shakespeare-Ge...

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND WOLFGANG KELLER.

SECHSUNDDREISSIGSTER JAHRGANG.

BERLIN SW. 46.

LANGENSCHEIDT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT).

1900.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Inhaltsverzeichnis.

Seine Königliche Hoheit der Großherzog Carl Alexander von Sachsen hat die Vorstände der Goethe-Gesellschaft, der Schiller-Stiftung und der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft durch ein Schreiben ausgezeichnet, das wie folgt lautet:

An der Wende des Jahrhunderts wird Mir Bedürfnis, der Goethe-Gesellschaft, der Schiller-Stiftung und der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft den aufrichtigen Anteil auszusprechen, den Ich an ihren Arbeiten und Bestrebungen nehme. Ihre Vereinigung unter Meinem Protektorat in Weimar ist Mir ein wertvoller Beweis, daß Weimar wie zu Anfang so am Ende des 19. Jahrhunderts ein Mittelpunkt im geistigen Leben des deutschen Volkes ist, würdig der großen Überlieferungen einer unvergleichlichen Zeit. Diese im Geiste Meiner Vorfahren fortzuführen, ist Mir und Meiner unvergeßlichen Gemahlin, weiland Ihrer Königlichen Hoheit der Großherzogin Sophie, Königlichen Prinzessin der Niederlande, eine tief empfundene Pflicht gewesen, deren Erfüllung, wie von Mir stets erkannt worden, nur ermöglicht worden ist durch die allgemeine und vertiefte Anteilnahme Deutschlands an den Kultur-Arbeiten, die mit Weimars Namen unlöslich verbunden sind.

Indem Ich Ihnen als den Vertretern weiter und bedeutender Kreise der Nation heute Meinen Dank für solche Mitwirkung ausspreche, gebe Ich zugleich der Hoffnung Ausdruck, daß auch im kommenden Jahrhundert die Beziehungen sich fest und fester gestalten werden, die Weimar mit allen Bethätigungen des deutschen Genius in Litteratur, Wissenschaft und Kunst verbinden, unter dem fördernden Schutz Meines Hauses, das stets als eine vornehme Aufgabe erachten wird, das ihm überkommene Erbe der klassischen Zeit als nationalen Besitz zu hüten und fruchtbringend zu gestalten, in weihevoller Pflege heiliger Erinnerungen, aber auch im Hinblick auf schöpferische Ausge-

staltungen des Schönen und Wahren in neuen Formen, die eine aus der Vergangenheit erwachsende große Zukunft dem deutschen Volke spenden möge auf seinem Wege aufwärts zu den höchsten Zielen, nationaler Entwickelung.

Weimar, 31. Dezember 1899.

(gez.) Carl Alexander.

An
die Vorstände der Goethe-Gesellschaft,
der Schiller-Stiftung
und der Deutschen Shakespeare-
Gesellschaft.

Die Vorsitzenden der genannten Körperschaften gaben ihrem Dank für die huldvolle Begrüßung in nachstehendem Schreiben Ausdruck:

Durchlauchtigster Großherzog!
Gnädigster Fürst und Herr!

Euerer Königlichen Hoheit huldvolles Schreiben, in ernster Stunde an uns gerichtet, hat uns auf das Tiefste bewegt als neuer Beweis der wohlwollenden Gesinnung, mit der Höchstdieselben stets das Wirken unserer Vereinigungen begleitet haben, das, wenn auch nach den verschiedenartigen Aufgaben verschiedenartig gestaltet, seinen gemeinsamen Mittelpunkt besitzt in der Förderung der nationalen Wohlfahrt auf idealem Gebiete, in der Pflege der Offenbarungen deutschen, germanischen Geistes. Solche Gemeinsamkeit des Zieles findet ihren berechtigten Ausdruck in dem gemeinsamen Protektorat Eurer Königlichen Hoheit, Höchstwelche, treu dem leuchtenden Beispiel großer Vorfahren folgend, im Verein mit der verewigten Frau Großherzogin Sophie, unvergeßlichen Andenkens, an der Arbeit des deutschen Volkes in Litteratur, Kunst und Wissenschaft immer fördernden Anteil genommen und das Erbe einer großen Zeit in den Dienst der Nation gestellt haben.

Bedeutungsvoll mahnt das Scheiden des neunzehnten, das Kommen des zwanzigsten Jahrhunderts an den Wechsel der Zeiten und an die Wandlungen in den Anschauungen. Auch unsere Aufgabe darf nicht sein die Beschränkung auf die Pflege der Vergangenheit allein, sondern sie wird sich fruchtbringend auch für die Zukunft gestalten in der lebendigen Anteilnahme an den Schöpfungen deutschen Geistes in neuen Ausgestaltungen. Aber das Echte wird immer nur hervorgehen aus der Durch-

dringung mit den Ideen des Schönen und Wahren, die dem deutschen Volke die Großen von Weimar verkündet haben. Darum wird in allen Zeiten unlöslich bleiben das Band, das Goethe-Gesellschaft, Schiller-Stiftung und Shakespeare-Gesellschaft mit Weimar und seinem Fürstenhause vereinigt.

Euere Königliche Hoheit wollen unsern ehrerbietigsten Dank für die Zusicherung entgegennehmen, daß wie in der Vergangenheit so auch in der Zukunft dieser Hohe Schutz unserem Wirken nicht fehlen soll.

Am 3. Januar 1900.

Der Vorsitzende der Goethe-Gesellschaft.
(gez.) Ruland.

Der Vorsitzende
des Verwaltungsrats der Deutschen Schiller-Stiftung.
(gez.) Freiherr von Gleichen-Rußwurm.

Der Vorsitzende
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
(gez.) Oechelhäuser.

Jahresbericht für 1899|1900.

Erstattet in der Vorstandssitzung vom 22. April 1900.

Das diesmalige Berichtsjahr darf in mehrfacher Beziehung als für die deutsche Shakespeare-Gesellschaft förderlich bezeichnet werden. Dies gilt zunächst in Bezug auf äußeres Wachstum.

Die Zahl der Mitglieder ist von 225 auf 266 gestiegen, ein Zuwachs, der sich noch bedeutender darstellt, wenn man erwägt, daß auch diesmal durch den Tod das eine und andere Mitglied abberufen worden ist.

Die Gesamt-Einnahme betrug nach der geprüften und für richtig befundenen Rechnungslegung des Schatzmeisters Dr. Moritz 3437 Mk., die Gesamt-Ausgabe 2902 Mk., sodaß ein Überschuß verblieb von 535 Mk. Auch der Kapitalbesitz der Gesellschaft hat eine bedeutende Zunahme erfahren: im vorigen Jahresbericht konnte mitgeteilt werden, daß Dr. A. Leo der von ihm gegründeten und bereits mit einem Kapital von 3000 Mk. ausgestatteten Elisabeth-Gertrud-Stiftung eine letztwillige jährliche Zuwendung von 500 Mk. für die Dauer von 10 Jahren nach seinem Tode gemacht habe. Auf Antrag des Ausschusses genehmigten die Testaments-Vollstrecker die alsbaldige Auszahlung des Gesamtbetrags, die im Sommer des verflossenen Jahres erfolgte. Es sei nicht unterlassen, denselben für dies Entgegenkommen auch an dieser Stelle gebührenden Dank zu sagen. Der nicht unerhebliche Erbschaftsstempel, mit dem dieses Legat zunächst belastet war, wurde von den königlichen Behörden in Preußen auf die Hälfte ermäßigt, nachdem durch den Ausschuß der Nachweis geführt worden, daß die Shakespeare-Gesellschaft denjenigen Anstalten gleich zu erachten sei, denen durch vertragsmäßige Abmachungen zwischen Preußen und dem Großherzogtum Sachsen in Erbschaftsfällen eine solche Begünstigung zugesichert ist.

Der Wert der auch in diesem Jahre nicht unerheblich vermehrten Bibliothek ist auf etwa 18000 Mk. zu bemessen.

Dem hohen Protektor der Gesellschaft, Sr. Königl. Hoheit dem Großherzog Carl Alexander von Sachsen sei für die durch den Jahresbeitrag von 600 Mk. und die Zuwendung einer Abgabe für die Aufführung von Werken Shakespeares am Großh. Hoftheater aufs neue gewährte Förderung unserer Bestrebungen ehrerbietigster Dank dargebracht.

Dem erfreulichen Wachstum der Einnahmen entspricht eine ebenso erfreuliche Minderung der Ausgaben infolge des mit der Langenscheidtschen Verlagsbuchhandlung zu Berlin zu Anfang des Jahres 1899 abgeschlossenen Vertrages über die Herausgabe des Jahrbuches. Eine ausnahmsweise Steigerung der Ausgaben ist dagegen bewirkt worden durch die Veröffentlichung des Katalogs der Bibliothek der Gesellschaft und seine kostenfreie Übersendung an alle Mitglieder, sowie durch einige Massnahmen zum Zweck der Vermehrung des Bestandes an Mitgliedern. Dahin gehören namentlich die Verbreitung zahlreicher über die Zwecke der Gesellschaft und ihre bisherige Thätigkeit berichtender Prospekte und die Versendung des Katalogs an eine große Zahl öffentlicher und Gesellschafts-Bibliotheken des In- und Auslandes. Der Erfolg ist nicht ausgeblieben; eine ansehnliche Zahl von Bibliotheken hat im Berichtsjahre die Mitgliedschaft erworben.

Der Vorstand ist sich wohl bewußt, daß die so erfreulich steigende Anteilnahme an der Gesellschaft und die günstige Gestaltung ihrer finanziellen Verhältnisse ihm die Fürsorge für eine entsprechend erweiterte Thätigkeit derselben zu besonderer Pflicht macht. Der schon im vorigen Jahresbericht in dieser Beziehung gemachten Andeutung ist weitere Folge gegeben worden. Auf Antrag des Herrn Professor Dr. Brandl hat der Vorstand beschlossen, der Generalversammlung die Ausschreibung einer Preisaufgabe vorzuschlagen. Der Vorstand hat demgemäß folgende Aufforderung veröffentlicht:

> «Der Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft hat, ausgehend von dem Gedanken, daß durch Preisausschreibungen die Erkenntnis und die Darstellung Shakespeares wesentlich gefördert werden kann, in seiner Sitzung am 22. April beschlossen, für die beste Bearbeitung des Themas «Shakespeares Belesenheit» einen Preis von 800 Mk. auszusetzen.
>
> Die Bearbeitungen sind in deutscher Sprache bis zum 1. April 1901 an den geschäftsführenden Ausschuß der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar einzusenden. Als Preisrichter haben sich zu wirken bereit erklärt die Herren Professor

Dr. Schick (München), Geh. Hofrat Professor Dr. Wülker (Leipzig), Albert Cohn (Berlin). Die Preisverkündigung erfolgt bei der nächsten Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1901. Die preisgekrönte Arbeit geht in das Eigenthum der Gesellschaft über.»

Gleichzeitig wird auf Anregung der Gesellschaft und unter ihrer Mitwirkung die Neubearbeitung der Quellen Shakespeares unternommen werden — eine umfangreiche Veröffentlichung, die sich auf einige Jahre erstrecken dürfte.

Der Shakespearetag von 1900 erhält durch dies Vorgehen seine ganz besondere Bedeutung. Hat bis jetzt die Gesellschaft sich beschränken müssen, durch Abhaltung der Jahresversammlung, Veröffentlichung des Jahrbuchs, Herausgabe der Werke, Ausbau der Bibliothek für ihre Zwecke zu wirken, so wird unzweifelhaft durch die Aufstellung von Preisaufgaben, durch die in Aussicht genommene Betrauung ausgezeichneter Männer der Wissenschaft mit der Abfassung von Werken litterarhistorischen und ästhetisch-dramaturgischen Charakters der Forschung auf dem Gebiete Shakespeares und seines Zeitalters eine neue und nachhaltige Anregung gegeben werden. Auch auf künstlerischem Gebiet wird die Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen u. s. w., die Scenen aus Shakespeares Werken oder den Dichter und seine Zeitgenossen darstellen, die Gesellschaft in immer weiteren Kreisen Teilnahme und Unterstützung finden lassen. Eine so umfassende Ausgestaltung der Wirksamkeit der Gesellschaft in einem zwei- oder dreijährigen Wechsel wird sicher reiche Früchte tragen für Wissenschaft, Litteratur und Bühne. So erscheint der jetzt gefaßte Beschluß als ein bedeutungsvoller erster Schritt auf einer neuen Bahn.

Sie wird desto erfolgreicher beschritten werden können, je mehr Mittel der Gesellschaft zur Verfügung stehen. Es bleibt daher eine höchst wünschenswerte Sache, daß die deutschen Bühnen, für die ein in allen Kreisen der Nation wachsendes Verständnis der Schöpfungen des großen Dichters von hervorragender Wichtigkeit ist, durch Gewährung einer bescheidenen Abgabe für jede Aufführung eines Shakespeareschen Stückes an die Gesellschaft sich an den Arbeiten der letzteren beteiligen. Die bisher in Verbindung mit der Goethe-Gesellschaft und der Schiller-Stiftung unternommenen Schritte zu diesem Zweck haben leider noch nicht zu einem günstigen Ergebnis geführt. Weitere Versuche werden nicht unterlassen werden; sie werden zu gutem Ergebnis führen, wenn unsere Mitglieder sie

durch persönliche Fürsprache bei den Leitern deutscher Bühnen unterstützen.

Bald nach der vorjährigen Generalversammlung vereinigte sich unsere Gesellschaft mit der Goethe-Gesellschaft und der Schiller-Stiftung zur Entsendung eines gemeinschaftlichen Glückwunschschreibens an den Präsidenten der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg, den Großfürsten Konstantin Konstantinowitsch anläßlich der Jahrhundertfeier des russischen Dichters Puschkin am 7. Juni 1899. Ist doch dankbare Anerkennung der im Reiche des Idealen schaffenden und die Kulturvölker im Dienst des Guten und Schönen einigenden Geister eine vornehme Pflicht auch unserer Gesellschaft. Großfürst Konstantin Konstantinowitsch, der Vizepräsident der Akademie Maikoff und ihr Sekretär Dubrovin sprachen ihren Dank für diesen Beweis der Anteilnahme in nachstehendem Briefe vom 17. Juni 1899 aus:

> «Der deutschen Goethe-Gesellschaft, der deutschen Schiller-Stiftung, der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, sowie ihrem gemeinsamen Großherzoglichen Schirmherrn spricht die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften ihren tiefempfundenen Dank aus für die Teilnahme an dem nationalen Festtage, den das russische Volk seinem größten Dichter geweiht hat. Weimar ist die Geburtsstätte des großen Gedankens einer «Weltlitteratur» gewesen, Weimar ist die Wallfahrtsstätte all der Unzähligen — welchen Landes und Volkes sie auch seien — die sich vor der Größe der deutschen Dichter-Dioskuren in ehrfurchtsvollem Schauer neigen. Und daß es eben die litterarischen Vereinigungen Weimars gewesen sind, die des großen russischen Dichters an seinem Säkulartage in beredten Worten der Anerkennung gedacht haben, das verleiht diesen Worten in den Augen der Kaiserlichen Akademie besonderen Wert und sichert ihnen freudigen Wiederhall in allen russischen Herzen.
>
> Der Präsident: gez. Konstantin.
> Der Vizepräsident: gez. L. Maikoff.
> Der beständige Sekretär: gez. N. Dubrovin.
>
> 5. Juni 1899.»

Seitdem hat die künstlerische Erkenntnis Shakespeares auch in Rußland eine bedeutsame Förderung erfahren. Großfürst Konstantin, ein Mitglied unserer Gesellschaft und ein Mitarbeiter auf dem Ge-

biete der Shakespeare-Forschung, hat eine Übersetzung des Hamlet vollendet und damit die Litteratur seines Volkes in bedeutsamer Weise bereichert.

Noch an einer anderen litterarisch-wissenschaftlichen Feier jenseits der Grenzen hat die Shakespeare-Gesellschaft teilgenommen. Anläßlich seines 75. Geburtstages wählte der Vorstand Herrn F. J. Furnivall zum Ehrenmitglied. Unser geschätztes Mitglied Professor Dr. Napier in Oxford überreichte auf unsere Bitte dem Gefeierten das Diplom zugleich mit einem Glückwunschschreiben an Herrn Furnivall, das, von Professor Dr. Wülker-Leipzig verfaßt, folgendermaßen lautete:

Hochgeehrter Herr!

Zu Ihrem 75. Geburtstage, einem Tage, der nicht nur in der alten, sondern auch in der neuen Welt feierlich begangen wird, will auch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft es nicht unterlassen, Ihnen die herzlichsten Glückwünsche darzubringen.

Ein Leben voll von Mühe und Arbeit liegt hinter Ihnen, aber auch ein Leben, auf das Sie mit höchster Befriedigung zurücksehen können. Durch Gründung der *Early English Text Society* haben Sie der Forschung über mittelalterliche englische Litteratur ein dauerndes Heim gegründet, eine Stätte bereitet wo viele Denkmäler edeln Geistes, die bisher ganz unbekannt oder nur schwer zugänglich waren, enthüllt und veröffentlicht werden konnten. Sie haben daher die gründliche Kenntnis der älteren englischen Litteratur erst möglich gemacht: und wenn jetzt in England wie in Nordamerika das Interesse für die älteren Schriftwerke der Muttersprache in weite Kreise gedrungen ist, wenn in Deutschland die englische Philologie frisch aufgeblüht ist, wächst und gedeiht, so ist dies vorzugsweise Ihr Verdienst. Schon die Gründung dieser Gesellschaft allein hätte Ihren Namen unvergeßlich machen müssen, allein Sie begnügten sich nicht mit dem Ruhme, Begründer und Leiter dieser hochverdienten Gesellschaft zu sein. Sie setzten auch Ihren Stolz hinein, einer ihrer fleißigsten Herausgeber zu werden. Über ein Viertelhundert Texte, von Ihnen veröffentlicht, liegen vor.

Bald führten aber Ihre Studien Sie ganz besonders dem bedeutendsten Dichter der älteren Zeit, dem Leitstern der englischen Sprache, führten Sie Chaucer zu, und nicht rasteten Sie, bis neben der *Early English Text Society* auch eine *Chaucer*

Society entstanden war, die sich die Ergründung der Schriften dieses Dichters zu ihrer besonderen Aufgabe machte. Und auch hier ist unter den Herausgebern Ihr Name wieder unter den ersten zu nennen. Aber nicht nur die Geisteswerke des englischen Mittelalters durchforschten Sie mit tiefer Gründlichkeit, die Entstehung der *Shelley* und *Browning Society*, die Ihr Werk waren, beweisen, wie groß Ihr Interesse an Dichtern Ihrer eigenen Zeit ist.

Daß ein Mann wie Sie, dessen lebhafter Geist die ganze Litteratur seines Vaterlandes umschließt, mit ganz besonderer Liebe bei den Werken ihres größten Dichters verweilt, ist ganz natürlich. Auf Ihr Antreiben entstand die *New Shakspere Society*, und durch diese wurden, während des Vierteljahrhunderts ihres Bestehens, die ursprünglichen Texte des Dichterheros herausgegeben und durch Kommentare erklärt, durch die Veröffentlichung von Schriften, die das damalige Leben und Treiben schildern, ein tieferer Einblick in den Geist der Zeit Shakespeares ermöglicht. Auch hierbei würde, nähme man Ihre Abhandlungen und Ausgaben hinweg, ein wertvoller Teil der Publikationen fehlen. Dazu kommt, daß Sie die in Deutschland überall anerkannte Textherstellung Shakespeares von Delius, mit einer wertvollen Einleitung aus Ihrer Feder versehen, durch den «Leopold Shakspere» bei Ihren Landsleuten einführten und gleichfalls das geistreiche Buch von Gervinus in England bekannt machten, wie Sie überhaupt, geehrter Herr, stets sich als ein warmer Freund deutscher Forschung und deutschen Wesens erwiesen haben.

Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft nun, die stets nicht nur neidlos, sondern dankbarst die englische Forschung anerkannt hat, weiß ganz besonders Ihre Thätigkeit auf dem gemeinsamen Gebiete schon längst zu schätzen. Um dieser Gesinnung aber auch einen öffentlichen Ausdruck zu geben, benutzt sie gerne die festliche Gelegenheit Ihres 75. Geburtstages, um Ihnen die höchste Ehrung, die sie darbringen kann, zu erweisen, indem die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft Sie zu ihrem Ehrenmitgliede ernennt.

Zugleich hofft und wünscht sie, daß Ihnen, hochgeehrter Herr, ein langer und sonniger Lebensabend beschieden sei, ver-

schönt durch die dankbare allseitige Anerkennung Ihres Lebenswerkes, denn:

'Thanks to men
Of noble minds is honourable meed.'

Dessau, Leipzig, Weimar,
3. Januar 1900.

Der Vorsitzende der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. Oechelhäuser.

R. Wülker.

Der Geschäftsführende Ausschuß der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
P. von Bojanowski.

Von Herrn Furnivall ging folgende Antwort ein:

«London, 13. Feb. 1900.

My dear Sir!

I am heartily obliged to you and your comrades of the German Shakspere-Society for the honour, you and they have done me by electing me an honorary member of such an illustrious body.

Gervinus was the first man to give me a 'line' through Shakspere and to explain his development to me. The following up of this line, the discovery for myself of the growth of Shakspere in mind and art, and of the links between his succesive plays was the most interesting work of my life.

Delius was my friend, as so many of the German students have been; and I delight in the honour which your great nation has payed and is paying to Shakspere and in the fact that he is such a bond of union between you, us, and our children in Ameria. That we may all three work ever for the welfare of the world is the heartfelt wish of

Yours sincerely

F. J. Furnivall.»

Kein wertvolleres Zeugnis der Wertschätzung deutscher Arbeit auf dem Gebiet der Shakespeare-Forschung ist denkbar, als diese dem Andenken eines Gervinus und eines Delius dargebrachte Huldigung.

Noch ist zu danken für die freundliche Einladung seitens der Goethe-Gesellschaft und des freien deutschen Hochstiftes an den Vorstand unserer Gesellschaft zur Teilnahme an der von ihnen veranstalteten akademischen Feier in Veranlassung des 150. Geburtstags Goethes in seiner Vaterstadt.

Veränderungen im Vorstand haben nicht stattgefunden. In der Generalversammlung vom 23. April d. J., die durch die Gegenwart des Protektors, Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen, und Sr. Königl. Hoheit des Erbgroßherzogs, sowie der Mitglieder des Großh. Staatsministeriums ausgezeichnet war, erstattete der Vorsitzende, Herr Geheimrat Dr. Oechelhäuser den Jahresbericht. Nach Erteilung der Decharge für die Rechnung und Wiederwahl Weimars für die nächste Jahresversammlung hielt Professor Dr. Bulthaupt vor einem zahlreichen Publikum seinen inhaltreichen Festvortrag, der bedeutende Einblicke in die beiden größten dramatischen Dichter germanischen Geistes: Shakespeare und Schiller bietet. Unsere Mitglieder finden ihn an der Spitze des diesmaligen Bandes des Jahrbuchs. Am Abend waren die Mitglieder der Gesellschaft Gäste des Großherzogl. Hoftheaters, das zur Feier des Tages Bulthaupts «Timon von Athen» in freier Bearbeitung nach dem Drama Shakespeares zur Aufführung brachte.

Schiller, Shakespeare und Goethe, an diese drei großen Kulturträger knüpft das Wort an, das an der Schwelle des neuen Jahrhunderts unser Protektor an uns gerichtet hat; mögen auch im kommenden Jahrhundert die Beziehungen sich fest und fester gestalten, die Weimar mit allen Bethätigungen des deutschen Genius in Litteratur, Wissenschaft und Kunst verbinden. Die Shakespeare-Gesellschaft wird wie seither so auch künftig in diesem Sinne zu wirken bestrebt sein.

Raum und Zeit bei Shakespeare und Schiller.

Festvortrag, gehalten auf der General-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1900.

Von

Heinrich Bulthaupt.

Alle Kunst beruht auf Konvention. Nur unter der stillschweigenden Übereinkunft, gewisse Ausdrucksformen für diejenigen gelten zu lassen, die uns das Leben der Wirklichkeit darbietet, genießen wir Menschen überhaupt ein Kunstwerk — denn Wirklichkeit ist die Kunst selber nie. Das vergißt man bisweilen. Oder besser: wenn die Gelehrten einmal anfangen, darüber nachzudenken, welche Anforderungen wir an ein Kunstwerk zu stellen haben und worin das Geheimnis des künstlerischen Empfangens besteht, dann kommen sie gelegentlich zu dem geraden Gegenteil. Dann erinnert man sich der Sperlinge, die nach den gemalten Kirschen oder Trauben des Zeuxis oder Apelles pickten — man weiß das nicht genau — und sinniert, das sei doch eigentlich der höchste Triumph der Kunst! Man spielt und fordert unbedingte Illusion, und der Satz «Alle Kunst ist beruht auf Konvention» verwandelt sich dann plötzlich in die Behauptung: Alle Kunst ist Wirklichkeit, soll Wirklichkeit sein.

Wenn wir in den Spatzen das urteilfähigste Kunstpublikum erblicken müßten, dann würde eine Auflehnung gegen ihre Einsicht Bedenken haben. Aber die Menschen scheinen anderer Meinung zu sein. Die Kinder, die den Polichinellokasten umlagern, genießen die Freude des Spiels unter der unausgesprochenen Übereinkunft, daß die kleinen Puppen mit den dicken Holzköpfen Menschen sind, die sehen, hören und sprechen. Im mechanischen Theater halten wir ein

paar meterlange Wasserbahnen ohne weiteres für das Meer; und weil wir dort nun einmal alles vergrößern und verstärken, dröhnt uns der Knall einer Erbsenbüchse wie ein Kanonenschuß, das harmlose Rasseln eines Stückchens Blech wie der furchtbarste Donner. Im Drama ist uns bald die Prosa, bald der Vers das Verständigungsmittel, in der Oper der Gesang, und einem Menschen der sich nur durch Gesten verständigt, und den wir im gewöhnlichen Leben und auch im Schauspiel und der Oper für einen Taubstummen halten würden, trauen wir in der Pantomime alle fünf Sinne zu. Fünf Minuten sollen auf dem Theater eine halbe Stunde sein, und in noch kürzerer Zeit darf man dort eine Mahlzeit von fünf Gängen auf- und abtragen. Don Juan langt bei seinem Pudding nach dem Bühnenmaß schon erstaunlich langsam an. In der Kunst fragen wir weder Penelope noch Jocaste nach ihrem Alter. Und kurz und gut, aus den paar Akkorden, die ich präludierend zu greifen mir hier gestattete, klingt es, glaube ich, deutlich schon heraus, daß auch Zeit und Raum im Kunstwerk so unwirklich wie möglich sein *können* und *müssen*, ohne daß sie uns stören, und daß es an uns, den Empfangenden, ist, kraft unserer Phantasie die Täuschung zu vollenden, die uns der schaffende Künstler fertig weder entgegenbringen *kann* noch *will*.

Aber ich nannte auch ein paar Namen aus der Kunstwelt der Antike — und hat die Antike nicht im Drama Raum und Zeit zu bannen versucht? Man spricht so viel von den drei Einheiten im Drama, der Zeit, dem Raum und der Handlung, und darnach dürfte weder die Scenerie sich verwandeln, noch die streng geschlossene Handlung die Frist von vierundzwanzig Stunden überschreiten. Ganz recht, wenn die Académie française und Corneille den Aristoteles nicht mißverstanden hätten. Denn die französischen Theoretiker widerlegt, was die Zeit betrifft, allein schon der Gewaltigste aus der Dreizahl der großen griechischen Tragiker: Aeschylus mit seinem «Agamemnon»; und der hat auch Peter Corneille viel zu schaffen gemacht.

Da späht der Wächter zu Beginn des Dramas müde und mürrisch nach dem Feuerschein aus, der den Griechen verkünden soll, daß Troja gefallen ist. So war es abgeredet. Vom Ida bis zum Hermesfelsen auf Lemnos, von dort zum Vorgebirge Athos, zur Warte des Makistos auf Euboea und so weiter über Kithaerons Felsenstirn

«Zu Arachnaeons Gipfel nah bei unsrer Stadt.
Von dort ergoß das Feuer sich in dieses Schloß
Der Atriden, echter Enkel der Idaeischen Glut —»

so meldet Klytaemnestra dem Chor, und sie schließt den Bericht:

«Ein solches Zeugnis, solches Zeichen nenn' ich dir
Aus Troja mir voraus von meinem Mann gesandt.»

Das Flammensignal hat die große Kunde so rasch verbreitet, daß die Griechen schon am Morgen nach der trojanischen Blutnacht wissen, daß der lange schwere Streit «ausgestritten, ausgerungen» ist. Das ist völlig begreiflich. Aber nachdem der Chorgesang «Allherrscher Zeus» verklungen ist, erscheint auch schon Agamemnons Herold, der den Weg von Ilion im Fluge zurückgelegt haben muß. Und nachdem Klytaemnestra den Sendling mit der Botschaft an den König entlassen, «Zu kommen mög' er eilen, vielersehnt der Stadt» und ein abermaliger Chorgesang verhallt ist, kehrt auch schon Agamemnon selber heim. Innerhalb der Schranken der Wirklichkeit wäre das einfach unmöglich — aber die Idealität der Kunst läßt solch' symbolische Behandlung von Zeit und Raum zu. Das griechische Drama hat eben, wie Aristoteles auch, von den strengen drei Einheiten nur e i n e gekannt, die der Handlung, d. h. des äußeren, vor allem aber des inneren Zusammenschlusses der Begebenheiten. War die Andeutung eines Ortswechsels nach der Beschaffenheit des griechischen Bühnenapparates auch immer nur eine Ausnahme, so kam sie doch vor. Und die Z e i t — der Philosoph von Stagira hat nur behauptet, das Trauerspiel trachte, wenn irgend möglich, mit einem Sonnenumlauf auszukommen oder diese Grenze doch nur wenig zu überschreiten; und wie frei die Dichter mit ihr schalten, davon giebt uns ja der «Agamemnon» ein Beispiel.

So stand es auch bei den Indern. Und nicht viel anders war es um die Anfänge des nachchristlichen Dramas bestellt. Ein dreistufiges Gerüst zur Darstellung der Wunder der heiligen Geschichte. Auf Fässern und Dielen, roh und kunstlos, erhob sich der Ölberg, und mit Hilfe einer Leiter gelangte man in den Himmel. Phantastisch der Raum und flügelschnell die Zeit. Und als aus den geistlichen w e l t l i c h e Spiele wurden: was für k ü n s t l e r i s c h e Wunder sollten sich da erst auf dem armseligen Brettergestell ausbreiten, auf dem Shakespeares göttlicher Genius seine Siege erfocht. Die Wahrheit der Wirklichkeit wurde dort nicht einmal versucht. Die spärlichsten dekorativen Hilfsmittel, die diesen Namen nicht einmal verdienen, und von denen ich in dieser Versammlung zu reden nicht nötig habe, genügten, um der Phantasie der Zuschauer die vom Dichter gewollte Richtung zu geben. Beneidenswert der Dramatiker, der auf sein Publikum so sicher rechnen konnte, daß es ihm über-

allhin mit Gedankenschnelle folgte, in den mondbeleuchteten sommerlichen Wald, in die Prunksäle der englischen Königsburgen, auf das Forum Roms. Beneidenswert, da er keinen neutralen Bühnenraum mühsam zu ergrübeln brauchte, um seine dramatischen Personen zusammenzuführen, und nicht zu fürchten hatte, die innere Einheit seines Werkes zu schädigen, da die äußere nicht geschädigt werden konnte. Beneidenswerter aber noch das Publikum, dem der größte Dramatiker, den die Erde gesehen, dies willige Entgegenkommen mit seinen unvergleichlichen Schöpfungen lohnte, dem der unerschöpflich fließende goldene Quell seines Wortes alles, was die Dekorationskunst hätte bieten können, zehntausendfach ersetzte. Die Phantasie wandert gern, je weiter desto lieber. Shakespeare aber half auch dem Phantasielosen, und das Wenige, was er dem Hörer aus der idealen Anschauung heraus zu ergänzen ließ, mußte diesem die künstlerischen Freuden noch erhöhen. Das Publikum schuf an dem Bühnenwerk mit, wie wir alle es beim Genießen eines Kunstwerkes mehr oder weniger thun müssen, und großmütig ging der unsterbliche Dichter das Bündnis mit den Gründlingen im Parterre ein, das ja auch ihm und seiner Kunst Vorteil brachte.

Es liegt nahe, daß, wer über den Raum so frei gebieten konnte, von derselben Freiheit auch der Zeit gegenüber Gebrauch machte. Und da galt es anscheinend noch leichtere Arbeit. Konnten die paar Quadratschuh Boden auf der Bühne soeben noch England und in der nächsten Minute Italien vorstellen, da mußte es auch verstattet sein, Tage, Wochen und Jahre zu überspringen, die Zeit zu ignorieren und uns über sie hinwegzutäuschen. Und so verfährt denn ja Shakespeare in der That. Nur wenige seiner Handlungen drängen sich wie auf einen engen Raum auch in eine kurze Frist zusammen, und je weitere Zeitläufte er zu durchmessen hat, desto freier scheint sich sein schöpferischer Geist zu fühlen. Aber es ist ein Geheimnis dabei im Spiele, so gut wie bei dem Durchwandern weiter Räume auf der Bühne. Damit, daß man eben nur sagt, jetzt sind wir in Rom, jetzt in Ägypten — damit ist es nicht gethan. Der Dichter mußte sein Publikum auch zu tragen und zu halten verstehen, damit es ihm glaube, zu tragen und zu halten mit der Kraft des Genius, dem man nichts versagen kann: sei es durch die Eindringlichkeit seiner Schilderung, des Sturmes auf der Heide, des empörten Meeres oder der Zauberwelt der Elfen, sei es durch die Spannungskraft des dramatischen Prozesses. Ebensowenig würde es genützt haben, trocken festzustellen: jetzt sind so und so viel Jahre verstrichen — o nein!

auch an die Zeit mußte der Dichter sein Publikum glauben machen, durch die Wirkung heißt das, die er es an sich selber verspüren ließ. Erreichte er das durch einen Kunstgriff? Oder durch etwas Höheres, das mit der Technik im engen, klugen und kleinen Sinne nichts zu thun hat? Sehen wir zu!

Wäre es mit dem Hinwegeilen über weite Zeiträume und der Verteilung ihres Inhaltes auf die üblichen fünf Akte gethan, bestände also darin das Charakteristische der Shakespeareschen Zeittechnik, dann wäre es sicherlich am bequemsten, sich auf die Historien zu berufen. «König Johann» umfaßt etwa siebzehn, «Richard der Zweite» zwei Jahre, in vierzehn Jahren spielen sich die politischen Ereignisse unter der Regierung Heinrichs des Vierten ab; neun Jahre währt die ruhmreiche Herrschaft des fünften Heinrich, «zu groß, um lang zu leben,» wie sein Bruder Bedford von ihm zeugt —

> «Die Arme spannt er weit wie Drachenflügel,
> . . . .
> Er hob die Hand nicht auf, daß er nicht siegte —»

und in fünfzig langen Jahren zerbröckelt der Siegesruhm und -gewinn, den der große König auf Englands Ehren gehäuft, unter dem Scepter Heinrichs des Sechsten, der, noch ein Säugling, auf den Thron erhoben wurde und 1471 unter Mörderhänden verblutete, längst abgestorben für diese kriegerische Welt und bereit zum Einzug in das Friedensreich, in dem seine fromme Seele daheim war. Richard der Dritte setzt mit dem Siegesjubel über den glorreichen Sommer ein, den die Sonne York heraufgeführt hat, d. h. über den Ausgang der Schlacht von Tewksbury, und im Jahre 1485 macht das Schwert des jugendlichen Richmond, des späteren Heinrichs des Siebenten, seiner gräuelvollen Herrschaft ein Ende. Im ersten Akte «Heinrichs des Achten» keimt die Neigung des Königs zu der schönen Anna Boleyn, der die edle Katharina weichen muß (die Begegnung fällt in das Jahr 1523), und am 7. September 1533 wird ihm die Tochter geboren, über der sich in der Schlußscene des Stückes die stolze Prophezeihung erhebt, die Königin Elisabeth zu erfüllen hatte. Aber von diesen in ihrer Art einzigen Dichtungen scheidet «Heinrich der Fünfte» um seines epischen Charakters willen ohnehin aus, und eigentliche Dramen, in sich gegründet und geschlossen, sind ja auch die anderen nur zum Teil, am wenigsten das um der Falstaff-Episode willen herrlichste aus der Reihe dieser Werke: «König Heinrich der Vierte.» Aber es ist erstaunlich, zu sehen, wie Shakespeare das Getrennte, oft weit auseinander Liegende in ihnen, wofern es nur irgend geht, zu einer dra-

matischen, immer aber in den dominierenden Gestalten zu einer psychologischen Einheit verbindet. So vielerlei Motive uns z. B. die Historie vom König Johann ohne Land bringt, Shakespeare weiß sie alle (den Kampf mit dem Papsttum, die Empörung der Barone, die Stellung des ritterlichen Faulconbridge zum König) eng mit Arthurs Rechtsansprüchen und der erschütternden kleinen Tragödie zu verketten, in der das unglückliche Kind und seine verzweifelnde Mutter als Opfer fallen. Und in all dem Kreuz und Quer der Handlung führt er das vielfältig schillernde und gleißende Charakterbild des Königs mit Meisterschaft durch. Es steht nicht anders um die wundervollen dramatischen Gegensätze, die sich in Richard dem Zweiten und Heinrich Bolingbroke befehden: die Herrschertitel des leiblichen und geistigen Geburtsrechts; nicht anders um die anima candida Heinrichs des Sechsten, der in den mehr als dreißig Jahren, die wir mit ihm durchleben, nicht altert; nicht anders auch um die furchtbare Gestalt des dritten Richard. Wer spürt etwas von den vierzehn Jahren, die unter ihm, fast möchte man sagen hinter ihm, hinter seinem Rücken verstreichen? Er spannt, aber in einem andern Sinne als der herrliche Heinrich der Fünfte, die Arme weit wie Drachenflügel und hält mit satanischer Kraft die auseinander fallenden Jahre zusammen: zu einer höheren Einheit als der der Zeit und einer äußerlich eng verknüpften Handlung, zu einer psychologischen, ganz ideellen Einheit. Wir sehen den geborenen Verbrecher, den eingefleischten Ichmenschen die verschüchterte Menschheit niedertreten und seine Bahn auf der Oberwelt vollenden, gerade als die Hölle in ihm in Gährung gerät und eine letzte Zuckung der Menschheit in seiner Brust die erstarrte Seele wenigstens im Traum erschüttert. Und stehen wir vor seiner blutigen Leiche, verfolgen wir seine Laufbahn zurück und zerlegen sie in ihre einzelnen Teile, dann erst werden wir zu unserer Überraschung inne, wie viel Zeit verstreichen mußte, um dieses giftige Geschwür am Leib der Erde zur Reife zu bringen. Das hatten wir vergessen — und diese merkwürdige Wirkung macht die Technik des Dichters erst zur Kunst. Eine weite Spanne Zeit in fünf Akte zusammenzudrängen, das vermag auch ein ordinärer Bühnenroutinier, und ein Genre von Dramen, in denen «zwischen dem Vorspiel und dem ersten Akt zehn Jahre liegen», zwischen dem dritten und vierten fünf, zwischen dem vierten und fünften sechs Monate — oder wie viel Sie nun wollen —, solch ein Genre von Dramen war die Liebhaberei der Frau Charlotte Birch-Pfeiffer und anderer Theaterschneider und -schneiderinnen, die veraltende Romane zu neuen

Schauspielen umstutzten. In solchen Machwerken pflegt die Zeit, die während des Stückes vergeht, sehr genau angegeben zu werden; in jene Pausen werden aber von dem dramatischen Mittelgut auch die psychologischen Krisen und Wandlungen verlegt, die ein Genius wie Shakespeare uns mit durchleben läßt, und an die wir auch nur glauben können, wenn wir sie miterleben. Darauf aber kommt es an. Das ist der himmelweite Unterschied. Dort liegt das künstlerische Geheimnis Shakespearescher Zeittechnik. Die Zeit also, an die er durch den Gang der Geschichte gebunden war, giebt für die Beurteilung seiner Technik nicht den Ausschlag — die Art aber, wie er sie behandelt, thut es. Und nicht, daß er die Zeit betont — daß er sie uns vergessen macht, ist sein magisches Mittel. In seinen Historien und in höherem Grade natürlich noch in seinen freien, d. h. ohne geschichtlichen Zwang geschaffenen Dramen löst er die Zeit in der psychologischen Wahrheit auf, er läßt sie darin untergehen, so völlig, daß wir niemals sie selbst, sondern nur ihre psychologische Wirkung spüren. Was ist denn auch die Zeit an sich? Sie haftet nicht an den Dingen, sie hat kein Dasein außer uns. Eine Steppe, sobald wir auf sie aufmerksam werden — nichts, sobald sie verronnen ist. Hinterließe sie keine Spuren, wir wüßten nicht, daß sie war, und der große Dichter geht mit der Philosophie Hand in Hand, wenn er sie auch künstlerisch zu einem Nichts verflüchtigt. Nach Kant sind Raum und Zeit nur die notwendigen Vorstellungen aller unserer Anschauungen, aber keine empirischen Begriffe. Das sind sie in einem anderen als dem philosophischen Sinne auch für Shakespeare.

So führt er denn auch seine erhabensten psychologischen Gebilde wie Geister, die Mauern durchschreiten und Jahrhunderte überfliegen, durch Zeit und Raum. Daß ein schottischer König Macbeth im 11. Jahrhundert einmal siebzehn Jahre lang regiert hat, brauchte ihn nicht zu kümmern, denn Macbeth ist keine «History», sondern ein echtes und rechtes Drama, und vielleicht die Krone aller Dramatik. Aber die Typen des verbrecherischen Mannes (des werdenden Verbrechers) und der verbrecherischen Frau sieht Shakespeare vor seinen Seheraugen entstehen: ihn zaghaft, als es den ersten Schritt zu thun gilt, der Ehre gedenk, die ihm bis dahin eins mit dem Leben war, schaudernd, zitternd vor der Todeswunde, die er mit Duncans Ermordung sich selber versetzt — sie angespannt in jeder Nerve, mit dem Schwung der Frauenseele hindrängend zur entscheidenden That; ihn bereit, die Folgen des ersten Verbrechens mannhaft zu ziehen und zu tragen, sie wankend und heimlich zu-

rückbebend vor der unvermeidlichen zweiten Unthat; und während das unselige Paar einander immer fremder wird, vollenden beide ihre einsame Bahn: er festigt sich durch neue Verbrechen, jede Regung des Gewissens läßt er fahren, und ohne Sinn für die Furcht, wetterhart, in allem fest und ganz bietet er seine Brust dem Tode, als die Genossin seiner Ehre und Schande unter der Last ihrer Schuld bereits zusammengebrochen ist. Das wächst alles so organisch vor uns auf, daß wir wie in der Pflanze den Saft das Blut in den Adern der Beiden treiben und steigen zu sehen glauben, bis sie geworden, was sie werden mußten. Und so weit geht in diesem Meisterwerk die Täuschung, daß wir uns einreden möchten, auch zeitlich schlössen Scenen und Akte dicht aneinander, sodaß das ganze Werk nicht nach Jahren, sondern nur nach Tagen zählen könnte. Das trifft im ersten Akt auch wirklich zu, anscheinend auch noch im zweiten, in dessen vierter Scene Macbeth bereits zum König ausgerufen und nach Scone zur Krönung aufgebrochen ist. Im dritten trägt er bereits den goldenen Reif. Wie viel Zeit ist bis dahin verstrichen? «Du hasts nun,» beginnt Banquo im Selbstgespräch den dritten Akt in Gedanken an die Weissagungen der Hexen. «Du hasts nun» — d. h. Cawdor, Glamis und das Königreich. Und den «König» nennt Banquo zuerst, denn Glamis und Cawdor ist Macbeth bereits im ersten Akt. Das klingt, als wäre die Krönung soeben erst geschehen. Aber Macbeth sagt im selben Akt nach dem schrecklichen Gastmahl: «Nicht Einer, in dessen Haus ich nicht bezahlte Diener habe.» Das deutet doch auf Mißtrauen, Furcht und böse Anschläge, kurz auf einen bereits wankenden Thron. Der dritte Akt dauert nicht länger als einen Tag. Aber völlig getäuscht werden wir wieder über die Zeit, die zwischen dem dritten und vierten und dem vierten und fünften Akt verfließt. Denn möchte Macbeths Entschluß, das Schloß des der Krönung ferngebliebenen und nach England entflohenen Macduff zu überfallen, uns wiederum den engsten Zeitanschluß vermuten lassen, so belehrt uns Macduffs Wort in der dritten Scene des vierten Aktes eines anderen:

«An jedem neuen Morgen hört man neues
Geheul der Wittwen und Geschrei der Waisen,
Und neuer Gram schlägt an des Himmels Antlitz,
Daß er erklingt, als fühlte er mit Schottland
Und gellte aus den gleichen Schmerzenslaut.»

Das kündet uns deutlich genug, daß Macbeth eine neue Höhe auf der blutbesprengten Verbrecherbahn erklommen hat: jetzt räumt

er nicht nur die Hindernisse aus dem Wege, die sich seinem Ehrgeiz entgegenstellten, jetzt rast er blind gegen Weiber und Kinder, der Blutgeruch stachelt ihn zu immer neuem Blutvergießen an, er schwelgt im Morden, der verlorene Mann, als müßte er sich Duncans Tod durch jede neue Greuelthat verdienen. Im Schlußakt ist sein Leben aber bereits ins falbe, dürre Laub gegangen, und er, der die Phantasien seines Hirns hallucinatorisch leibhaft vor sich sah, Macbeth, dem das Herz auch nur bei einem verbrecherischen Gedanken an die Rippen pochte, daß ihm die Brust wie Glocken dröhnte, er sieht am Ende seines Weges in dem Leben nur noch eine schale Komödie. «Einen armen Spieler» nennt er sich, «der auf der Bühn' sein Stündchen prahlt und tobt, und dann nicht mehr gehört wird.» Was hat sich alles noch in seiner Seele wandeln müssen, bis der Gewaltige, dem jede Ader von Kraft strotzte, dem selbst Ehre, Reue und Verbrechen zu üppig blühenden Leidenschaften wurden, dahin gelangen konnte, zu dieser Einsicht in das Nichts! Der Dichter verhüllt uns die Zeit, in der es geschehen. Daß Jahre dazu nötig waren, sagt uns der nachprüfende Verstand, der im Banne des Schauens der dichterischen Kraft willenlos verfallen war. Wir empfanden nichts, als die staunenswerte Einheit und Ganzheit des psychologischen Kunstwerks; die Zeit hatten wir vergessen. Die Weite hatte sich für uns verengt. Die Uhr war stehen geblieben. Sie schlägt im Kunstwerk nicht.

Daß es Shakespeares dramaturgischer Brauch ist, uns wie im Macbeth durch einen weiten Zeitraum zu führen, ohne daß wir von der Wanderung etwas spüren, davon überzeugt uns schon ein flüchtiger Blick über die stolze Reihe seiner Dramen. Die Wanderung gleicht dem Aufstieg zur Gralsburg, wie ihn der alte Gurnemanz mit Richard Wagners «Parsifal» zurücklegt. «Ich schreite kaum, doch fühl' ich mich schon weit,» sagt der junge Held. Und sein alter Führer erwidert: «Du siehst, mein Freund, zum Raum wird hier die Zeit.»

Die Römertragödien «Coriolan», «Julius Caesar» (der in seiner ersten Hälfte auch zeitlich eng zusammenhält), «Antonius und Cleopatra» erfordern Monate und Jahre; Meerfahrten zwischen Britannien und Italien trennen die einzelnen Scenen und Akte des «Cymbelin»; Othellos Erwählung zum Oberfeldherrn im Türkenkrieg, der Krieg selbst und die Abberufung des Mohren fallen in die Handlung des düsteren Trauerspiels. «Viel Lärmen um Nichts», «Wie es euch gefällt», «Maß für Maß», «Ende gut, Alles gut» zählen zum

mindesten nach vielen Monaten. Es geht freilich auch einmal anders. In einem Tage spielt die «Komödie der Irrungen» ab, denn ein Tag wird dem alten Aegeon als Frist vergönnt, sein verfallenes Haupt zu retten; vier Tage währt der «Sommernachtstraum», und der «Sturm» ist um ein Haar ein regelrechtes Einheitendrama. In drei Monaten verfällt der Schein, der den Kaufmann von Venedig an Shylocks Messer liefert. Völlig läßt uns der Dichter über die Zeit im Unklaren, die in «Romeo und Julia» und der «Twelfth Night» verrinnt: das Zeitlose, die blinde, fast phantastische Schnelligkeit des Handelns gehört ja auch zur Charakteristik ihrer Personen. So schnell, wie Romeo Rosalinden vergißt und sich mit Julia verbindet, so schnell eilt der junge Sebastian mit Olivia zur Vermählung, so schnell vergißt Herzog Orsino die Gräfin und tröstet sich mit Cesario-Viola. Und wenn wir den alten Capulet Juliens Hochzeit mit dem Grafen Paris an einem Montag auf den nächsten Donnerstag ansetzen hören (und das wird öfter betont), dann liegt auch darin eine unanständige Eile, in der Julia und ihr geistlicher Berater kein anderes Rettungsmittel als das waghalsige des Schlaftrunkes zu finden vermögen. Immer wieder ist es aber zu betonen, daß es auch in den anderen Fällen weniger darauf ankommt, daß Shakespeare uns eine lange Frist kurz erscheinen, als daß er uns die Zeit überhaupt vergessen läßt. Doch widerfährt es ihm auch, daß die Zeit einmal nicht ausreicht, um alles das aufzunehmen, was sich nach des Dichters Willen in ihr begeben müßte. Im «König Lear» hat sich der greise König bekanntlich der Herrschaft unter der Bedingung entäußert, daß er wechselweise je einen Monat bei seinen Töchtern Goneril und Regan wohnen wolle. In den letzten Scenen des ersten Aktes sehen wir ihn auch schon am Hofe von Albanien. Die freche Goneril bricht den Streit mit dem Vater vom Zaun, unter Flüchen scheidet sich Lear von ihr und sucht seine zweite Tochter Regan auf. Die in der großen Scene der Reichsteilung noch unvermählte Cordelia ist unterdessen dem König von Frankreich als Gattin in sein Reich gefolgt. Alles das fällt in den ersten Monat, den Lear in Gonerils Pflege verbringen sollte, und dieser Monat läuft auch im zweiten und dritten Akt noch nicht ab. Kent aber weiß in der ersten Scene des dritten Aktes schon davon zu berichten, daß ein Zwiespalt Albanien und Cornwall trenne. Und schon soll auch, im selben Akt, ein Heer von Frankreich in «dies zerrissene Reich» gekommen sein und in Englands besten Häfen fußen, und der treue Edelmann, der zu Lear hält, soll Cordelien bereits in Dover treffen. Alles noch im ersten Monat?

Das ist ganz unmöglich. Oder wäre der Monat bei Goneril, von dem wir einen Teil im ersten Akt schaudernd miterleben, nicht der erste, den Lear dort verbringt? Das hat nicht den Anschein, und Goneril ist wild genug, um bei dem ersten besten Anlaß ihre Galle gegen ihren Vater zu kehren. Der dritte Akt aber schließt dicht an den zweiten, wie der vierte an den dritten, denn der arme geblendete Gloster spricht von dem letzten Nachtsturm, in welchem er seinen zum «armen Thoms» verwandelten Sohn Edgar gesehen. Im vierten Akt ist anderseits aber auch der König von Frankreich plötzlich wieder heimgekehrt, weil «ein Staatsgeschäft noch nicht beendet war». Das und manches andere geht in der Zeit wieder nicht auf: sie muß sich weiter erstrecken, als wir nach jenen Anzeichen glauben möchten. Nicht nur die Kriegsrüstungen und die wiederholten Fahrten von England und Frankreich und umgekehrt wollen Weile haben, auch vieles sonst: Edmunds Verhältnis zu den Frauen, die Absicht der im dritten Akt erst verwittweten Regan auf seine Hand; Edgar spricht von seiner «Pilgerschaft» (man pilgert aber nicht nach Tagen und Wochen); Kent klagt, als habe er seit dem Beginn des Stückes ein Leben voll Leid getragen und nennt es ein Wunder, daß Lear sein grausames Schicksal «so lange» erduldet. Durch alle diese Fragen und Widersprüche aber trägt sich erschütternd wie kaum eine zweite Schöpfung Shakespearescher Kunst und doch psychologisch unerschüttert die hochragende Gestalt des aus allen Fugen gebrachten königlichen Greises, das Staunen der Psychiater, ein Wunderwerk poetischen Hellsehens, das uns das Mark in den Knochen erbeben macht und das tiefste Herz in Rührung löst. Wir sehen ihn vor uns — und Zeit und Raum sind vergessen. Auf Monate und Jahre lassen sich die verschiedenen Phasen seiner Tobsucht wiederum unmöglich verteilen, höchstens auf Tage; aber der innere Zusammenhalt des Krankheitsbildes ist auf das strengste gewahrt, und dagegen ist alles andere gleichgültig.

Weniger unbedenklich, aber ungemein lehrreich für Shakespeares souveräne Verachtung der Zeitbestimmungen ist die Behandlung der Zeit im «Hamlet». Da mit der Kardinalfrage des Stücks nach Hamlets Naturell die andere, warum der Prinz zaudert, den Mord des Vaters zu rächen, eng zusammenhängt, ist es für das Verständnis seines Charakters auch von Wichtigkeit zu wissen, wie lange er zaudert. Schon ehe der Geist Hamlet die Last der Rache aufgelegt hat, sollen (in Hamlets Monolog: «O schmölze doch dies allzufeste Fleisch») bald «zwei Monate», dann wieder «nicht so viel», bald «ein

Mond» oder «ein kurzer Mond» nach dem Morde verflossen sein. Am Schlusse des ersten Aktes findet die schaurige Unterredung Hamlets mit dem Schatten des geliebten Vaters statt — fortan weiß also der Sohn, was ihm zu thun obliegt. Wie viel Zeit vergeht nun zwischen dem ersten und zweiten Akt? Im dritten, kurz vor dem Schauspiel, verbessert Ophelia die bitteren Worte des Prinzen: «Seht nur, wie fröhlich meine Mutter aussieht, und doch starb mein Vater vor noch nicht zwei Stunden,» dahin: «Nein, vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz.» Man könnte keinen Grund erdenken, warum Ophelia sich in der Zeit irren oder sie gar falsch angeben sollte. Und daraus folgt wohl, daß Hamlet nur in seiner Erregung aus den zwei Monaten, die er nach des Vaters Tode im ersten Akt selber verstrichen sein läßt, allmählich einen macht, nur um das Unrecht, das die Mutter durch ihre rasche Wiederverheiratung an dem geliebten Toten begangen, in das grellste Licht zu rücken. Eine längere Zwischenpause zwischen dem ersten und zweiten Akt ist aber unerläßlich: denn die Hofleute Voltimand und Cornelius, die im ersten Akt mit einer außerordentlichen Botschaft nach Norwegen geschickt werden, kommen, nachdem sie ihre Aufgabe erfüllt haben, im zweiten Akt zurück, und Rosenkranz und Güldenstern, nach denen der König und die Königin ausgesandt, stellen sich den Majestäten im zweiten Akt zur Verfügung. Was aber nun weiter? Zwischen dem zweiten und dritten Akt liegt nur ein Tag, der psychologisch nicht ins Gewicht fällt. Und demnach hätten wir Klarheit? Zwei Monate wären bei Beginn des Stückes seit dem Tode des alten Hamlet verflossen, zwei weitere bis zum dritten Akt? Ja und nein. Die schreckerfüllte Begegnung Ophelias mit Hamlet (in ihrem Zimmer), von der sie zu Anfang des zweiten Aktes erzählt, hätte an jener Stelle keinen rechten psychologischen Sinn, wenn sie nicht die erste nach der Geisternacht wäre. Geradeswegs von der Terrasse muß Hamlet ins Schloß zurückgekehrt sein, denn so schildert Ophelia ihn:

«Prinz Hamlet — mit ganz aufgeriss'nem Wams,
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
Und losgebunden auf den Knöcheln hängend,
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knieen,
Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
Um Greuel kund zu thun.»

Kann das auf etwas anderes, als die Erscheinung und Offenbarung des Geistes deuten? Und doch müssen zwischen dem ersten und zweiten Akt viele Wochen verflossen sein. Oder wäre Hamlets

fassungsloses Entsetzen in dem geschilderten Auftritt nur die Folge der kühlen und fremden Haltung, die Ophelia auf ihres Vaters Geheiß gegen ihn einnimmt, der Abweisung seiner Briefe und ihrer Weigerung, den Prinzen zu sprechen? Aber diese Verhaltungsmaßregeln hat Polonius seiner Tochter schon in der Mitte des ersten Aktes gegeben, und fügsam wie sie ist, ohne eigenen Willen, wird sie ihm sogleich gehorcht haben. Sind aber zwei Monate zwischen dem ersten und zweiten Akt verflossen, wie käme Hamlet dann jetzt erst, so spät, dazu, von der Geliebten den ergreifenden wortlosen Abschied zu nehmen? Denn unmöglich kann man doch annehmen, er sei mit Ophelien während dieser zwei Monate niemals zusammengetroffen. Wie ratlos und verwirrt würden wir diesen Fragen gegenüberstehen, wenn nicht auch hier durch die unruhig bewegte äußere Handlung fest und ruhig die Charaktere schritten. Der durch die Begegnung mit dem Geist aus allen Fugen gebrachte Hamlet erscheint vor des Dichters Augen eins mit dem Hamlet, der die Geliebte verloren hat, die Einzige, bei der er Trost und Ruhe hätte finden können; ihr hätte er sein übervolles Herz ausschütten, ihr sein furchtbares Geheimnis anvertrauen mögen — sie aber hat ihn von sich gestoßen. So verkettet sich ein Leid mit dem anderen zum dramatischen Ring, den keine Rücksicht auf die Zeit zu lösen vermag. Der Dichter kehrt ihr den Rücken. Er will sich von ihr nicht binden lassen, von keiner plumpen Thatsache, von dem ganzen «Racker Objekt» nicht Wie wäre es sonst zu erklären, daß z. B. das Rüpelspiel im «Sommernachtstraum» bei der Aufführung ganz anders lautet als bei der Probe? daß Rollen verteilt werden, die in dem Stück schließlich gar nicht vorkommen: Pyramus Vater und Thisbes Vater? daß in «Heinrich dem Sechsten» der Ehevertrag, den Gloster vorzulesen begonnen, unmittelbar darauf in Winchesters Munde anders lautet? Es handelte sich um nichts, als um eine mechanische Wortwiederholung — eben die aber scheint Shakespeare eines Dichters für nicht recht würdig gehalten zu haben; zum Mindesten war sie ihm gleichgültig. Das war ihm auch die Zeit.

Die Stellung des Dichters zur Zeit möge zu guterletzt nur noch durch ein Beispiel eigenartig und, wie ich glaube, überraschend beleuchtet werden: durch das «Wintermärchen». Hier konnte die Zeit gar nicht übergangen werden, denn die Kinder sollten heilen, was die Eltern getrennt, und Perdita und Florizel mußten erwachsen sein, damit ihre Herzen sich in Liebe verbinden könnten. So vergehen denn zwischen dem dritten und vierten Akt sechzehn Jahre, und die

Zeit erscheint, um uns das anzukündigen, in der Pause in höchsteigener Person. Hat sie aber ihr Werk vollbracht, dann erweisen sich zwar die Thatsachen, auf die sie uns vorbereitet hat, als richtig, aber psychologisch ist es, als wäre das Stundenglas, das sie selber vor unseren Augen wendet, ins Stocken geraten. Denn immer noch bereut Leontes mit der ersten Tiefe und Stärke — sechzehn volle Jahre bedenken wir! — und noch hat der Schmerz den unglücklichen Mann nicht aufgezehrt. Da hilft nur Vergessen — oder Tod. Das bestätigt uns zum Überfluß auch der kluge Camillo, wenn er dem Leontes zuspricht:

»Mein Fürst, eu'r Schmerz ist allzu tief gewurzelt,
Da sechzehn Winterstürm' ihn nicht verweht,
Noch sechzehn Sommer ausgetrocknet: kaum
Lebt Freude je so lang', der Kummer nie,
Er bringt sich früher selber um.»

Mit der totgeglaubten Hermione steht es nicht anders. Sechzehn Jahre hält sie sich verborgen, da sie doch von ihrer treuen Paulina weiß, wie bitter ihr Gatte sein Unrecht bereut? Sechzehn lange Jahre läßt ihr gutes Herz den Ärmsten verzagen? Das zu erklären hilft keine Hoffnung auf die Erfüllung eines ungewissen Orakels. Die edle Seele hätte das ihr zugefügte Weh vergessen oder am eigenen Leid verbluten müssen. Und als die Stunde der Erlösung nun endlich gekommen und die Tochter in strahlender Jugendschöne den Weg zum Elternhause gefunden, da bringt die um sechzehn Jahre gealterte Frau es fertig, sich als Statue auf ein Postament zu stellen und den Gemahl und ihr Kind durch eine Gaukelei zu täuschen, anstatt ihnen ans Herz zu fliegen in einer Mischung der Gefühle, für die nur ein Shakespeare die rechten Laute hätte finden können. Zwar äußerlich erinnert uns der Dichter hier an die verrauschte Zeit, denn Leontes meint, die Statue erscheine älter als Hermione war, und Paulina rühmt die Kunst des Bildners, der sechzehn Jahre übersprungen und Hermione dargestellt habe, als lebe sie jetzt. An den Seelen aber läßt er die Zeit spurlos vorübergehen. Schon ein Jahr wäre zu viel — aber der romanhafte Stoff verlangte sechzehn. Der Böhmenkönig möchte zwar die psychologischen Bedenken, die uns kommen, mit dem Wort zerstreuen, der Verlust Hermiones und der Kinder müsse noch immer beklagt werden, als wäre er soeben geschehen. (Und so geschieht es ja auch.) Shakespeare selber aber hat, wenigstens was den Leontes betrifft, durch das zitierte Wort des Camillo wider sich selbst gezeugt. So tief war eben doch sein

psychologischer Blick. Er hatte in diesem Fall eine unmögliche Aufgabe zu erfüllen. Hier mußte er einmal der Zeit den lästigen Tribut entrichten, und er that es mit offenen Augen, über das Herz und seine erstaunliche Seelenkunde weg.

Ich habe hier nicht ausführlich zu erörtern, wie sich im Gegensatze zu England das Theater in dem großen Musterlager für Deutschland, in Frankreich, entwickelte. Aber selbst als sich bei unsern Nachbarn im Westen, nach allerlei Versuchen mit einem Scenenwechsel im Drama und Dekorationsandeutungen, unter dem Beirat einer pedantischen Gelehrsamkeit das strenge Einheitendrama herausbildete, die tragédie classique, selbst da (und das verlohnt eine starke Betonung) unter so günstigen Verhältnissen (denn es galt jetzt nur die Herstellung einer einzigen Dekoration für das ganze Stück) überließ man der Phantasie des Publikums immer noch genug, wenn auch nicht ganz so viel wie Shakespeare, seine Vorgänger und Zeitgenossen. Man begnügte sich damit, den Bühnenraum durch Gardinen abzuschließen und die Scenerien durch einen gemalten Hintergrund anzudeuten. Von einem Versuch, zu illudieren, konnte dabei kaum die Rede sein, um so weniger, als die vornehmeren Theaterhabitués ihre Plätze auf der Bühne einnahmen. Auch damals, zu Corneilles und Racines Zeiten, verzichtete man also, so gut wie bei den Griechen, den Indern und Shakespeare, auf eine realistische Täuschung. Aber mit der Unterstellung, daß der Bühnenraum einen bestimmten, allerdings oft nur verschwommen angedeuteten, und nicht mehr, wie es den Dichtern beliebte, in buntem Wechsel jeden beliebigen Ort vorstellen sollte, war doch ein Prinzip in das Bühnenwesen gekommen, das dessen Entwicklung notwendig, und in völlig anderer Richtung, als das Theater Shakespeares, beeinflussen mußte. Schon hatte sich mit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, seit den Werdetagen der Oper, die Prunksucht der Bühne bemächtigt. Man baute dem musikalischen Drama gewaltige Häuser, ließ alle Künste der Maschinerie spielen, ganze Heere aufmarschieren und alle Götter der Antike in Wolkenwagen die Luft durchkreuzen. Das war zunächst nicht mehr als eine seelenlose Feuerwerkerei zur Vergnügung der Höfe und des Adels. Bald aber erwuchsen Schauspielhäuser, städtische und Privattheater, die auch den Bürgern offen standen, und die italienischen Dekorationsmaler und Maschinisten fanden in dem Kampf der Interessen auch für diese vollauf zu thun. Die Pracht der Ausstattung aber, zur Anlockung des Publikums einmal beschworen, war nun nicht mehr zu verbannen. Von der Oper griff sie

auf das Gebiet des Dramas über. Der Gedanke, der Bühne die malerische Gestalt zu geben, die der Phantasie des Dichters vorgeschwebt, brach sich damit ein für allemal Bahn. Und da die kühnen Vorkämpfer unserer klassischen Litteratur, Lessing an der Spitze, dem französischen Einheitendrama den Krieg erklärten und auf Shakespeare, den königlich freien, als das große Vorbild verwiesen, veränderte auch das deutsche Kunstdrama, das sich bis dahin ängstlich an Frankreich angelehnt, seinen Charakter völlig. Der Schaulust des Publikums war die Überzeugung der Reformatoren und der Genius der schöpferischen Geister entgegengekommen. War es einmal gestattet, den Raum im Drama zu verwandeln, dann erheischte folgerichtig eine jede Scene auch einen anderen Hintergrund, andere Kulissen, kurz eine andere Dekoration, dann wollte die Bühne auch in ihrer äußeren Gestalt künstlerisch illudieren, soweit sie es vermochte. Und unter diesen neuen Bedingungen erblühte unser klassisches Drama.

Allerdings war Lessing weise genug, sich der Shakespeareschen Technik nicht mit Haut und Haaren zu verschreiben. Dazu war die französische Gewöhnung zu mächtig in den Deutschen, und eine zügellose Freiheit konnte gar zu leicht alle dramatischen Gesetze über den Haufen werfen und geistlose Kopien Shakespeares züchten, die seine Kunst vielleicht nur diskreditiert und dem französischen Stil wieder zum Siege verholfen hätten. So suchte er denn Frankreich und England zu verbinden. Er schlug eine Brücke über den Kanal. Er gewann unserem Drama die Freiheit, seine Vorgänge auf verschiedene Scenerien zu verteilen, aber er machte von dem Recht doch nur den bescheidensten Gebrauch. Er verwandelte zwar die Scene, aber in seinen großen Reformwerken, der Miß Sara Sampson, der Minna und Emilia, doch nur nach den Aktschlüssen, und erst im Nathan that er den weiteren Schritt, die Dekoration auch während des Aktes wechseln zn lassen. Die Zeit aber drängte er so sehr wie möglich zusammen, nicht mehr nach dem beschränkten Maß der Einheitentragödie, aber doch so, daß die Handlung sich in engem zeitlichen Anschluß vor uns entwickelt und jeder folgende Akt die nächsten Konsequenzen des vorigen zieht.

Auf dem so gebahnten Wege wandelte nun Schiller weiter, und es ist erstaunlich, zu sehen, mit welcher Kraft und welcher Wirkung er auch die weitschichtigsten Stoffe zusammenzudrängen und eine nach allen Seiten ausgreifende und überquellende Aktion nicht nur

räumlich, sondern auch zeitlich derart zu bändigen verstand, daß sich im Laufe weniger Tage vor uns abspielt, was einst die Welt erschüttert hat und noch, bis auf unsere Zeit, in der Geschichte der Völker nachhallt und -bebt. Und als hätte es ihn gelockt, gerade das schwerste Wagnis am glattesten zu bestehen, zwingt er sogar, nach heißem Ringen, auch den gewaltigen Wallenstein-Stoff in den Bann einer Technik, die in der Kunstgeschichte nicht wieder ihres Gleichen hat. Was mußte da nicht alles vor uns klargelegt werden. sinnfällig, greifbar: die politische Lage Europas, das Elend Deutschlands, das unter der Kriegsfurie ächzte, das Treiben der kirchlichen Parteien, der Kaiser und seine Camarilla in Wien, Gustav Adolph und seine Umgebung, die strategischen Operationen der Heerführer, diese selber in ihrer charakteristischen Art: Bernhard von Weimar, Mansfeld, Tilly; die bunte vielköpfige Wallensteinsche Armee; die Vorgeschichte des Helden; und zu allem, was die Geschichte forderte, noch das Persönliche, was der dichterische Genius dem Stoff hinzu erfunden! Was mußte alles von dieser Überfülle hinter die Scene verlegt werden — wie wenig blieb übrig, was sich uns gegenwärtig, von der Bühne herab, darstellen konnte! Und wie ist das kaum Lösbare gelöst! Wohl trieb die Weite des Horizonts, der sich über das Stück spannt, den Dichter auch zu einer gewissen Weite und Breite des Ausdrucks, zu einer üppigeren Wortfülle, als sie durchaus erforderlich gewesen wäre. Aber die Lungen dehnen sich jedem, der von hoher Warte herab in freier Luft die Welt vor sich liegen sieht. Der sprachliche Ausdruck steht also zu der Knappheit der scenischen Form fast in umgekehrtem Verhältnis. Dafür aber beanspruchen das unvergleichliche Vorspiel und die zehn Akte des Stückes bei dem bescheidensten Wechsel der Scenerie, einschließlich der Reise des Friedländers und der Seinen von Pilsen nach Eger, nicht mehr als drei Tage — und wir glaubten ein Menschenleben durchmessen zu haben.

Wem dieser fabelhafte Sieg der Technik zum ersten Male zum Bewußtsein kommt, wird davon nicht weniger überrascht sein, als von der ganz gegensätzlichen Technik Shakespeares. Denn nicht der geringste Zwang macht sie uns fühlbar. So leicht, so geräuschlos, so selbstverständlich läuft die Handlung vor uns ab, daß man wirklich in zugespitztem Sinne sagen kann: sie spielt sich ab. Im «Lager» sprechen Wachtmeister und Trompeter von der «alten Perrücke» aus Wien, «die man seit gestern herumgehen sieht» — Questenberg ist es, der als amtlich bestellter kaiserlicher Nörgler bei der fried-

ländischen Armee eingetroffen ist; und am selben Tage am frühen Morgen mahnt Illo im ersten Akt der «Piccolomini» den Octavio:

«Erinnert euch, daß wir vor Mittag noch
Mit diesem Herrn [er meint Questenberg] beim Fürsten uns begegnen.»

Im zweiten Akt findet diese Sitzung statt (also noch vor Mittag), und die «alte Perrücke» bringt ihre Beschwerden an den Mann. Ein paar Stunden nachher ist (im dritten Akt der «Piccolomini») von dem Fest die Rede, das die Terzkys Abends den Obristen geben, und im vierten Akt findet es statt. Im fünften treffen Vater und Sohn nach dem tumultuarischen Ende des Banketts noch bei Nacht in Octavios Zimmer zu der Unterredung zusammen, die damit endet, daß Max sich über den Verrat, den Wallenstein gesponnen haben soll, bei diesem selber Gewißheit holen will. «Gleich ists Morgen», hat zu Anfang dieses Aktes der Kammerdiener dem Octavio geantwortet — und in derselben Stunde betrachtet Wallenstein im ersten Akt des «Todes» mit seinem Astrologen den Sternenhimmel, zuversichtlicher denn je, während wir bereits wissen: er ist ein aufgegebener Mann. Die Venus geht auf. «Der Tag bricht an.» Es ist der zweite Tag der Tragödie. In erster Morgenfrühe hatte Max nach dem Herzog gefragt, eben als die Gräfin Terzky ihren Schwager zum Entschluß treibt: der Jüngling wollte sein schweres Herz sobald wie möglich des Druckes entlasten. Aber erst im zweiten Akt, vielleicht eine Stunde nach dem ersten, erfährt er, was ihn für immer von dem Friedländer trennt: den Verrat an dem Kaiser. An den zweiten schließt sich sogleich der dritte. Die Acht ist erklärt, die Soldaten rebellieren, Wallenstein muß Pilsen verlassen, «noch vor Abend», wie er dem Grafen Terzky aufträgt, und dem Kommandanten von Eger soll Buttler durch einen Eilenden schreiben, er solle sich bereit halten, ihn «morgen in die Festung aufzunehmen». Diese Reise geht im Zwischenakt vor sich. Im vierten ist Wallenstein an das Ziel seiner Bestimmung angelangt, und in der Nacht, die im fünften hereingebrochen ist, durchbohren ihm die schottischen Partisanen die Brust.

Man hätte leicht sagen: Schiller zog bei seiner Raum- und Zeittechnik eben nur die Konsequenzen aus den veränderten Bühnenverhältnissen. Sobald jede Scene ihre eigene Dekoration erheischte, wurde es Pflicht, einen Wechsel wenn irgend möglich zu vermeiden, und die Behandlung des Raumes zog (wie bei Shakespeare) auch die der Zeit mit sich. Nur daß dort die größte Freiheit herrschte, während hier die Beschränkung zur Pflicht ward. Ganz gut. Aber niemand hat in der Meisterschaft dieser Beschränkung, so riesenhaften

Vorwürfen gegenüber, Schiller auch nur annähernd erreicht, und ihm, dem größten Theatergenie, das je gelebt, war eben auch die Technik angeboren.

Angeboren, ja; denn sonst wären die «Räuber» undenkbar. Und ein unermeßlicher Segen für unser Vaterland und die Entwickelung unserer Kunst war es, daß sich zu dem größten Lyriker und Epiker, zu Goethe, der geborene Dramatiker gesellte, der nicht blind auf Shakespeare zu schwören brauchte, wie der Schöpfer des herrlichen «Götz» es that, sondern der der Welt dermaleinst sein eigenes Gut als Erbe hinterlassen und der theatralischen Form des deutschen Dramas die Regel geben konnte für lange Zeit — Grillparzer glaubte sogar: für alle Zeiten. Hätte eine blinde Nachahmung des britischen Riesen unserer Bühne nicht gefrommt, so mußte auch das Muster, das Lessing uns gegeben, die kluge Verschmelzung der französischen mit der englischen Form die Probe noch bestehen: die Probe, ob sie nicht zerspringen würde, wenn ein glühender Inhalt sich in sie ergoß, das Feuer eines echten Dramatikers, wie Schiller einer war, nicht nur der krystallhelle kühle Trank des Lessingschen Geistes. Und sie hielt Stand; und in Schillers technischen Formen dichten auch die Neuesten wieder, die vor einem Jahrzehnt so heftig gegen seinen Stachel löckten. Hat er diese Form ja auch nicht geradezu geschaffen, so wenig wie Shakespeare die seiner Bühne, so hat er sie doch zur Vollendung geführt und ihre Schranken ganz so frei und kühn überwunden, wie Shakespeare, sodaß wir das Recht hätten, die deutsche Bühne seit den Tagen der «Räuber» eine Schiller-Bühne zu nennen, mit dem gleichen Recht, wie wir von einer Shakespeare-Bühne reden.

In der Raumtechnik wahren die «Räuber» fast schon die sparsame Einfachheit von «Kabale und Liebe» und «Maria Stuart». Schillers antithetischer Neigung gemäß wechseln die feindlichen Sphären (die Kreise des Franz und Carl, des Adels und des Bürgertums, der englischen und der schottischen Königin) auch scenisch mit einander ab, bis der Augenblick gekommen ist, sie aufeinander platzen zu lassen. Zeitlich dehnen sich die «Räuber» freier als die übrigen Dramen, d. h. sie erstrecken sich zum mindesten über Monate. Natürlich, denn die Bande mußte sich erst organisieren und ihre Heldenthaten verrichten können, ehe der Staat mit seinen Bajonetten gegen sie Sturm lief und Carl Moor zu der Einsicht kommen konnte, daß zwei Menschen wie er den ganzen sittlichen Bau der Welt zu Grunde richten würden. Aber schon in dem bunten und stoffreichen «Fiesco», der sich in dem Wechsel der Scenerie größere

Freiheiten gestattet, rückt die Handlung zeitlich dicht zusammen. In dem mächtigen bürgerlichen Trauerspiel, immer noch dem mächtigsten, das wir besitzen, sehen wir die alte Millerin im ersten Akt noch im Nachtgewande am Kaffeetisch; es ist also früher Morgen, als Ferdinand, um Luise zu besuchen, «über die Planke springt.» In der großen Scene des Majors mit seinem Vater beginnt (am selben Morgen) die Wachtparade, und gleich nach der Parole soll Ferdinand der Milford seinen Besuch machen. Er thut es im zweiten Akt. Unmittelbar daran schließt sich des Präsidenten Erscheinen im Hause des Geigers; die Lady hat demnach sofort damit begonnen, ihre Minen springen zu lassen, um den Schimpf auszutilgen, mit dem Ferdinands Weigerung, sie zum Altar zu führen, sie bemakelt — d. h. der Präsident hat diese Weigerung erfahren. Der dritte Akt bringt, wiederum sogleich darauf, die Verhaftung Millers und seiner Frau, und Luise schreibt den furchtbaren Brief, den Ferdinand anderen Tages bei der Parade findet, denn dort hat ihn der Hofmarschall «als von ohngefähr», wie er sagt, mit dem Schnupftuch herausschleudern lassen. Am selben Abend «zwischen Licht», also in der Dämmerung, findet das Trauerspiel sein grauenvolles Ende; in zwei Tagen ist es zur Vollendung gediehen. Auch «Don Carlos» zählt nur nach Tagen, und in welche Weiten führt er uns! «Gleich morgen verlang' ich Audienz bei meinem Vater,» sagt der Infant dem Marquis in Aranjuez — im zweiten Akt findet diese Audienz statt. Die Prinzessin Eboli erklärt den Intriguanten im zweiten Akt ihre Bereitschaft, die Schatulle der Königin zu erbrechen («In ein'gen Tagen werd' ich krank» u. s. w.) — im dritten ist der Diebstahl geschehen. Der nach einem Menschen lechzende König findet Posas Namen in den Blättern seines Tagebuches, er erkundigt sich nach dem ungewöhnlichen Manne, der sich verborgen hält und ihn entbehren kann. «Nach gehörter Messe bringt ihn ins Kabinet zu mir» — und sofort folgt dem Befehl die Erfüllung. Posa offenbart sich dem König; in kürzester Zeit erlangt er Macht über ihn, und mit Nachdruck betont Philipp im Hinblick auf den in der königlichen Gunst sinkenden Alba zum Marquis:

«Was ihr in wenig Stunden mir gewesen,
War er in einem Menschenalter nicht.»

In demselben (dem vierten) Akt nimmt Posa den Infanten in Haft, und sogleich an die Schlußscene dieses schließt sich die erste Scene des fünften Aktes. In der Nacht darauf hat Carlos seine letzte Begegnung mit der Königin.

Und so fort. Im allerengsten zeitlichen Anschluß entwickelt sich die Handlung der «Maria Stuart», und selber die «Jungfrau» und der «Tell», von der «Braut von Messina» nicht zu reden, erstrecken sich trotz der Fülle der Vorgänge, die sich in dem Schweizer Schauspiel geradezu drängen, nicht über den Zeitraum weniger Tage. Den vor den Landenbergischen Reitern über den See geflüchteten Baumgarten führt Tell noch im ersten Akt dem Stauffacher zu, der sich eben auf den Weg nach Uri zu Walter Fürst macht, bei dem er in der Schlußscene des Aktes eintrifft. Der dort beratene Rütlibund tagt im zweiten, nachdem Melchthal während der erforderlichen Zeit (weniger Tage) in Unterwalden Freunde und Helfer für die große Sache erworben. «Großes habt ihr in kurzer Frist geleistet», bestätigt ihm Stauffacher. Rudenz macht sich im zweiten, Tell im dritten Akt auf den Weg nach Altorf, das von Bürglen, Tells Wohnort, nur ein paar Stunden entfernt liegt. Dort erscheint im dritten Akt Tell mit dem Knaben, Geßler mit seinem Gefolge. Dort findet der Apfelschuß statt. Der sofort auf das Herrenschiff gebrachte Tell befreit sich während des Föhnsturms im vierten und eilt über Lowerz nach Küßnacht, das der Landvogt noch am selben Tage zu erreichen gedenkt. Dem tötlichen Schuß folgt dann in unmittelbarem Anschluß der fünfte Akt mit Tells Heimkehr.

So schließt auch in der «Jungfrau von Orleans» Akt dicht an Akt. Johanna, die im Vorspiel ihre heimatliche Flur verläßt, den Helm auf dem Haupt, tritt, so wie sie gegangen, noch im Hirtenkleide, im ersten Akt schon als Siegerin vor den König, und am Schluß desselben fertigt sie den frechen englischen Herold mit den Worten ab:

«Jetzt, Herold, geh' und mach' dich eilends fort,
Denn eh du noch das Lager magst erreichen
Und Botschaft bringen, ist die Jungfrau dort
Und pflanzt in Orleans das Siegeszeichen.»

Im zweiten Akt ist ihre Prophezeihung auch bereits erfüllt: Orleans ist den Engländern verloren. Diesem im Sturm errungenen Sieg folgt ein zweiter und ein moralischer dazu: die Wiedergewinnung des Herzogs von Burgund für die Sache des Dauphins. Im dritten Akt erscheint Burgund zur völligen Versöhnung im königlichen Hoflager: also unverzüglich, wie es sich der Sachlage nach von selbst versteht. Die in derselben Scene von den Werbungen der Ritter (Dunois' und la Hire's) bedrängte Jungfrau stürmt zu neuer Schlacht hinaus —

Ritter. Der Feind ist über die Marne gegangen
Und stellt sein Heer zum Treffen.

Johanna (begeistert). Schlacht und Kampf!
Jetzt ist die Seele ihrer Banden frei.
Bewaffnet euch, ich ordn' indeß die Scharen. —

noch im dritten Akt wird diese Schlacht geschlagen. Talbot fällt, sein Trugbild erscheint der Jungfrau angesichts der Thore und Türme von Rheims. «Geh' nicht hinein,» warnt der schwarze Ritter; und in Rheims wendet sich im vierten Akt, also gleich darauf, Johannas Geschick. Hand in Hand mit dem treuen Raimond sehen wir sie im fünften Akt wieder; sie wird gefangen genommen, sie befreit sich aus den Fesseln der Engländer, sie stirbt. Das können alles in allem höchstens einige Wochen sein. Und so rasch das schöne Meteor des Mädchens von Orléans über die Erde dahinzog, in der Wirklichkeit durchmaß es doch von dem ersten Kriegszug bis zu dem Feuertod in Rouen, den die Verlassene mit dem Mut des Glaubens und der Unschuld so heldenhaft ertrug, etwa zwei Jahre.

Also auch hier die seltsame Täuschung, die wir dem «Wallenstein» gegenüber empfinden. Ein Leben scheint sich vor uns ausgebreitet zu haben, und der Dichter bedurfte dazu nur der Illusion weniger Tage. Und ziehen wir den Vergleich mit Shakespeare — mit wie verschiedenen Mitteln arbeiten — sei der handwerksmäßige Ausdruck einmal verstattet — arbeiten die beiden großen Dichter. Bei Shakespeare eine lange, oft Jahre und Jahrzehnte lange Frist, die die Handlung durchläuft, aber wir werden der Dauer nicht inne, weil uns ihre innere Einheit und vor allem die Einheit der Charaktere das Zeitliche vergessen läßt. Erhaben über Raum und Zeit schreiten die Menschen, nur dem Gesetz der psychologischen Entwickelung unterthan, durch Sommer und Winter. Bei Schiller das Zusammendrängen der Handlung auf den engsten Raum und das knappste Zeitmaß. Und wenn wir das zu unserem Erstaunen spüren und uns zugleich doch des Gefühls einer weiten freien Schau über Raum und Zeit bewußt werden, das uns bei dem Genießen der Schillerschen Dramatik begleitet, dann sagen wir uns, daß zu guterletzt Shakespeare und Schiller in der künstlerischen Wirkung ihrer Schaffensweise dennoch zusammenstimmen. Und warum? Wird bei jenem die Weite eng, bei diesem die Enge weit, erscheinen uns dort viele Jahre wie ein Tag, hier ein Tag wie viele Jahre, so lösen uns eben Beide, ein jeder auf seine Weise, von Raum und Zeit los; sie machen sie uns vergessen, und das Gefühl der königlichen Freiheit, mit der ihre Seele

sich ergötzt «darüber hinzuschweben», wecken sie auch in uns. Es ist die Flucht «aus der Sinne Schranken in die Freiheit der Gedanken», wie es in jenem tiefsinnigen Gedicht Schillers «Das Ideal und das Leben» heißt, die Flucht «aus dem engen dumpfen Leben in des Ideales Reich». Es handelt sich also um weit mehr als um einen dramaturgischen Kunstgriff. Was uns hier plötzlich blendend entgegenquillt, das ist das helle Licht der Idealität, der Kunst, die von dem Gesetz der Schwere unabhängig über Zeit und Raum thront, und auch wenn sie in realistischer Gestalt kommt, nie das wirkliche Leben, sondern immer nur eine Quintessenz des Lebens ist, vergeistigt und verflüchtigt, ein Schatten, ein Idol und doch mit der Kraft der Geister bewehrt, die sich um Raum und Zeit nicht zu kümmern brauchen. Die Kunst, die von den Zufälligkeiten der Wirklichkeit nicht verkümmert wird, ist wahrer als das Leben — das steht mit dem Satz nicht in Widerspruch, von dem wir ausgingen: Alle Kunst beruht auf Konvention. Denn diese Konvention beruht wieder auf der Kraft des Idealismus im Menschen, sich über den Stoff, der uns im Leben des Tages unterjocht, ins Reich der Phantasie hinwegzuschwingen. Wir wollen diese Konvention, wir fühlen uns frei und stolz, wenn wir sie gewähren — noch beglückter aber sind wir, wenn die großen Genies kommen, denen wir folgen müssen, wie sie wollen. Kein Sträuben hilft. Sie nehmen uns beim Schopf, wie der Engel den Habakuk, und tragen uns durch die Luft davon. Und wenn wir zur Besinnung kommen, spüren wir erst, was sie uns angethan haben. Sie haben uns verzaubert. Wir haben einen Tag für die Ewigkeit gehalten, und die Ewigkeit für einen Tag. Das wirkt die Macht der großen Kunst, die wahrer ist als das Leben, weil sie von den Hindernissen, die die freie Entwickelung der Dinge in der Wirklichkeit stören, nicht gehemmt werden kann.

Wie die beiden Dichter, abgesehen von der allgemeinen Richtung, die ihnen die äußeren Verhältnisse des Theaters ihrer Zeit gaben, zu ihrer besonderen Raum- und Zeittechnik gelangt sind, und mit welchen Mitteln sie jenen Zauber in uns wirken, das ist im letzten Grunde ihr Geheimnis, das Geheimnis des Genies. Wir tappen nur an der Wahrheit herum, wenn wir sagen: Shakespeare als der größere Seelenkenner und Charakteristiker geht schaffend vom Charakter aus. Diesen sieht er so klar und scharf, so vollständig in seiner Ganzheit und Einheit, daß ihm die Entwickelung, die er in einer bestimmten kritischen Lage nehmen muß, damit auch sogleich gegeben ist (Lear, Hamlet, Macbeth, Othello). So deutlich, so unabänderlich stellt sich

ihm alles Wesentliche in seinen Geschöpfen dar, daß er von den Einflüssen, die Raum und Zeit auf sie ausüben konnten, nichts wahrnimmt. Ein Milieu im heutigen Sinne kennt er nicht. Seine Charaktere sind so elementar, daß sie von der Außenwelt nicht gemodelt werden können. Darum altern sie auch nicht. Und darum stört es uns auch nicht, wenn ihr Leib in der Bühnenaufführung das Kostüm nicht wechselt; denn es ist richtig, die Dauer zu betonen, nicht den Wechsel. Zwar giebt er ihnen selbstverständlich an Raum und Zeit, was unerläßlich ist (denn wir können nun einmal nichts außer Raum und Zeit setzen), aber er wehrt sich gegen ihre Macht, wenn sie etwas sein wollen, das für sich bestünde. Und die Wirkung seiner unsterblichen Werke giebt ihm Recht. Er durfte Raum und Zeit so geringschätzig behandeln, wie er es that. Gesetze der Logik lassen wir nicht ungestraft verletzen. Unser moralisches Gefühl ist empfindlich und schwer dehnbar. Über Raum und Zeit aber schwingen wir uns sorglos hinweg. Im Leben engen sie uns ein, in der Welt der Kunst dürfen wir ihrer lachen. Wir spielen mit ihnen, wie es uns oder den Dichtern gefällt, die stärker sind als wir.

Bei Schiller wird die gleiche Wirkung der Weite und Freiheit, die seine Dramen in uns hervorrufen, auf andere Weise zu erklären sein. Er ging im Schaffen von einem Gedanken, einer Antithese, einer Situation, nicht aber (den einzigen Wallenstein ausgenommen) von einem Charakter aus. Es gehört zu seinem technischen Rüstzeug, daß er uns seine Helden außer in den Situationen, in denen wir sie *sehen*, auch noch in anderen zeigt, die uns nur durch Erzählungen vermittelt werden. Die bedeutendste Situation des «Wilhelm Tell», die Begegnung des Helden mit dem Landvogt, des bewaffneten Unterdrückten mit dem waffenlosen Unterdrücker, wird von ihm hinter die Scene verlegt: und doch entspringt aus ihr der Apfelschuß und aus diesem wieder Geßlers Tod und die Befreiung der Schweiz von ihrem brutalsten Quäler. Von der Jungfrau hören wir, wie die göttliche Berufung durch die Himmelskönigin an sie ergangen — die Situation steht, ganz in Licht getaucht, überhell vor uns und verläßt uns nie wieder.

> «Und also sprechend ließ sie das Gewand
> Der Hirten fallen, und als Königin
> Des Himmels stand sie da im Glanz der Sonnen,
> Und goldne Wolken trugen sie hinauf,
> Langsam verschwindend in das Land der Wonnen.»

Mit einer Vollständigkeit ohne Gleichen verfolgen wir den Friedländer von seiner Pagenzeit in Burgau und dem Studententreiben in Altdorf durch alle Wechselfälle seiner unruhigen Erdenfahrt bis zur Stunde seines Todes. Das macht Schillers Bilder so reich, so weit. Aber mehr als das hebt uns der beschwingte Ton seiner dichterischen Rede über die Enge des Raumes und der Zeit, die er sich, oft mühevoll, nach ernster dramaturgischer Arbeit, selber geschaffen, wieder hinaus. Wenn Goethe für ihn das herrliche Zeugnis ablegen konnte, ihm sei die Christustendenz angeboren gewesen und nichts Gemeines habe er anrühren können, ohne es zu veredeln, dann wohnte diese Kraft des Idealisierens nicht nur in seinem sittlichen, sondern auch in seinem künstlerischen Naturell. Das wilde Lied der Wallensteinschen Soldateska möchte uns in dem prachtvollen Feuerkleid seiner Verse ja fast wie eine Verherrlichung der edelsten Manneszucht anmuten. Die Sonne seines Geistes vergoldet auch den Sumpf. Was er sieht und schildert, er thut es hoch herab von der Zinne des Berges, auf der er selber steht und wohin sein Wort uns führt, Und so hat auch er den Raum und die Zeit durch die Kunst überwunden.

Diese Macht freilich war an seine einzigartige Persönlichkeit geknüpft. Von seinem technischen Erbe aber wird unsere Bühne noch lange zehren. Noch ist kein Neuerer, der unserer Bühnenkunst neue Wege zu bahnen versuchte, weit auf ihnen gelangt. Die Besorgnis ernst um die Entwickelung des deutschen Theaters bemühter Männer, es möchte die Ausbildung des dekorativen Elements in der Meininger Richtung der Schaulust zu reichliche Nahrung geben und den Sinn von der Hauptsache, dem dramatischen Dichtwerk, ablenken, zeitigte so bedeutsame Unternehmungen, wie die Münchener Shakespeare-Bühne und die Erneuerung des alten Mysteriengerüstes für Volksdichtungen im Charakter des Herrigschen Lutherfestspiels. Aber auf unseren deutschen Bühnen probiert nach Goethe bekanntlich ein jeder, was er mag, und ein durchgreifender Einfluß auf die Gestaltung der deutschen Bühnentechnik ist diesen wertvollen Versuchen nicht beschieden gewesen. Ein organisches Wachstum läßt sich eben nicht mit einem Ruck wieder zurückwenden. Auch die geistreichen Experimente, Zeit und Raum auf dem Theater dadurch noch weiter und tiefer zu symbolisieren, daß Gleichzeitiges, aber räumlich Getrenntes, neben oder hintereinander auf der Bühne zur Darstellung gelangte, sind vereinzelt geblieben. Otto Devrient teilte die Bühne des Berliner Schauspielhauses für Goethes «Götz von Berlichingen»

in zwei Hälften: für den Bamberger Hof die eine, für Götz und die Seinen die andere. In Henzens «Heiliger Elisabeth» enthüllt uns eine höher gelegene Hinterbühne, was gleichzeitig mit den Vorgängen auf der Wartburg in weiter Ferne geschieht: so den Tod des frommen Gemahls der fürstlichen Frau, des Landgrafen Ludwig, der auf einem Kreuzzug in Otranto stirbt. Wildenbruch hat (ähnlich wie Herrig im «Konradin») räumlich Getrenntes, das durch die tiefsten inneren Beziehungen verbunden wird, in seinem «Harold» durch eine Vision räumlich zu verknüpfen gesucht: Adele sieht, hellsichtig geworden, vor ihrem geistigen Auge Harolds Tod -- die Scene verwandelt sich und wir schauen leibhaft, was sie verkündet.

Völlig und mit Naturnotwendigkeit scheiterten aber auch die Bemühungen der naturalistischen Schule, die vor zehn Jahren mit so großem Ungestüm vordrang: die Bemühungen, das Leben auf der Bühne genau zu kopieren, Raum und Zeit ganz im Einklang mit der Wirklichkeit zu behandeln und die Menschen genau so reden zu lassen, wie sie es im Leben des Werktags thun. Heutzutage schütteln wir den Kopf darüber, daß es wirklich einmal nötig gewesen, gegen so thörichte Theorien zu kämpfen: gegen die Forderung, der Bühnenraum solle der Wirklichkeit genau nachgebildet werden und ein Drama auf dem Theater nicht länger spielen, als im Leben auch. Das geht nun einmal nicht an. Ein Mansardenstübchen und eine Gefängniszelle müssen sich auf der Bühne eine zwanzig- oder fünfzigfache Vergrößerung gefallen lassen, wenn die Zuschauer aller Ränge sehen sollen, was in ihnen vorgeht; und das Leben thut uns nicht den Gefallen, sich in etwa drei Stunden, der üblichen Theaterspielzeit, von selber zum Drama zu formen. Der Kronprätendent der «Moderne», Gerhart Hauptmann, dessen ganz bedeutendes Talent immer noch auf der Suche nach seinem eigenen Stil ist, hat dem Vers die tiefste Reverenz erwiesen, als er selber in Versen zu dichten begann und sogar sein geliebtes Schlesisch in regelrechten Jamben skandirte. Gegen jene Utopien also lohnt es sich nicht mehr zu kämpfen. Sie sind überwunden. Auch für Hauptmann ist die Kunst schon lange keine Wirklichkeit mehr. Auch für ihn giebt es auf der Bühne nur noch einen symbolischen Raum und eine symbolische Zeit. Zwar schlägt der jugendliche Irrtum in ihm noch bisweilen durch. Dann siegt der Naturalist über den Künstler. Zu diesen antiquirten Resten zählt in seinem «Fuhrmann Henschel» u. a. die Angabe der Zeit, die zwischen den einzelnen Akten verstrichen sein soll, und in die — leider — wichtige Wandlungen seiner Helden (nach altem

schlechtem Muster) fallen, Wandlungen, die wir hätten miterleben müssen, wie bei Shakespeare und Schiller. Der wahre Dichter muß uns Raum und Zeit vergessen machen, wie diese Großen es vermochten. Einem kommenden (oder vielleicht schon gekommenen) Genius bleibt es vorbehalten, zu der ihren eine neue dramatische Kunstform, eine neue Technik von Raum und Zeit zu erfinden und durchzusetzen. Im letzten Grunde wird aber auch er nichts anderes vermögen, als was Shakespeare und Schiller mit ihren verschiedenartigen Mitteln gethan: der Idealität der Kunst, sei sie noch so «realistisch», mit seinem Schaffen das alte Loblied zu singen:

«Was sich nie und nirgend hat begeben,
Das allein veraltet nie.»

The longer thou livest, the more fool thou art.

Ein Drama aus den ersten Regierungsjahren der Königin Elisabeth,

zum erstenmale neugedruckt

von

A. Brandl.

1) Tendenz und Entstehungszeit. — 2) Inhalt. Verwandtschaft mit dem biographischen Typus der Moralitäten. Abweichungen, bedingt durch die reformatorische Tendenz. Einwirkung von Bale. — 3) Verteilung der Rollen. Bühnenzubehör. — 4) Lokalanspielungen auf London. — 5) Die eingestreuten Liederfragmente. Gesangseinlagen in der vorausgehenden englischen Dramatik. Ihr Zweck hier. Aufhellung der einzelnen Lieder. Nicht alle waren Volkslieder, aber alle sind Vertreter der sangbaren Lyrik gegenüber den Petrarca-Dichtern. Gesänge in der späteren Dramatik. — 6) Der Dichter: W. Wager. Andere Dramen von ihm. Protestant, Gelehrter, Pädagog. — 7) Beschreibung der Originalausgabe und Einrichtung des vorliegenden Neudrucks.

1.

«Je länger du lebst, desto mehr bist du Narr» gehört der Gattung der Moralspiele an, in Shakespeares Zeit 'comoedia vetus' genannt, die, zusammen mit dem Schwank und dem Streitdialog, das weltliche Theater Englands ausmachten, bis die Nachahmung antiker Dramen — seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts — höhere Kunstformen aufbrachte. Und zwar gehört es zu den Kampfesmoralitäten der Reformationszeit, durch die man öffentliche Stimmung machte, wie heutzutage durch Wanderredner und Flugschriften. Unter der Hauptperson Moros ist die thörichte Volksmenge verstanden, die unter Maria der Katholischen 1553—8 zum römischen Bekenntnis

zurückgekehrt war. Die Anspielungen auf die gemarterten Reformatoren (besonders V. 1361, 1512) sind unverkennbar; auch auf Marias Gemahl Philipp II., den papistischen Narren auf dem Thron eines weisen Mannes (V. 1054, 1603, 1665), das ins Land geschickte Ungeheuer (V. 1682), fallen Hiebe ab. Jetzt aber ist in London wieder eine gute neue Ordnung hergestellt (V. 1022, 1958), dank der Königin Elisabeth, auf die am Schluß der Segen des Himmels herabgerufen wird. Die Erinnerung an die katholische Regierungsepisode ist noch frisch, und ebenso die Freude über das evangelische Regiment, das bereits wieder eingerichtet ist; als Entstehungszeit ist daher 1559—60 anzusehen, einige Jahre noch vor Shakespeares Geburt.

2.

Die Handlung zerfällt in drei Hauptteile, die sich nach dem Lebensalter des Moros abstufen: anfangs ist er ein Knabe, dem man noch die Rute giebt; dann ein Mann mit mächtigem Bart (V. 1282); schließlich ein Greis mit ergrautem Bart (V. 1732).

Im ersten Teil ist Moros voll Lieder und Streiche, ein verzogener Junge. Discipline tritt ihn mahnend an, unterstützt von Piety und Exercitation. Er soll die Ratschläge von Discipline wiederholen, verzerrt sie aber ins Schelmische. Er muß einen Bekehrungsspruch nachsagen, sagt aber auch alle andern Worte nach, die man darauf vor ihm spricht. Auch nachdem er zum erstenmal die Rute gekostet hat, dreht er das fromme Sprüchlein noch ins Komische, bis ihm endlich die Furcht vor weiterer Strafe eine äußerliche Bekehrung aufnötigt. Jetzt bekommt er ein Gebetbuch 'Christ's cross me speed', und die drei Erzieher nennen ihm ihre Namen, die er aber alle falsch wiedergiebt, Discipline als Diricke Quintine, Piety als Pine-nut-tree und Exercitation als Ars-out-of-fashion. Heuchelnd geht er mit Piety ab (V. 510). Exercitation traut seinen Versprechungen nicht; Discipline ist entschlossen, ihn im Fall des Treubruchs wieder zu hauen.

Wie zu erwarten, bleibt Moros nicht lange auf dem Wege des Heils. Idleness sucht ihn auf (V. 571) und hört gerade, wie Moros nebenan von Discipline wieder Schläge bekommt. Zum ersten Verführer Idleness gesellen sich Incontinence und Wrath, und sobald Moros ernsthaft mit seinem Gebetbuche hereintritt, lachen sie ihn gründlich aus. Sie nennen sich vor ihm Pastime, Pleasure und Manhood — Moros sagt Robin Hood —, geben ihm statt des Gebetbuchs ein Spiel Karten und ein paar Würfel und versichern ihn, daß er von Discipline nichts mehr zu fürchten habe. Moros wird durch

ein Schwert und einen Dolch, die ihm Wrath überreicht, mit Kampfesmut erfüllt, schließt sich offen den drei Lastern an, die ihn zu einem Bankett mit den Freudenmädchen Megge und Besse laden, und brüstet sich eben, er wolle Discipline erschlagen, als Discipline selbst eintritt (V. 935) — da hat er nichts Eiligeres zu thun, als das Schwert wegzuwerfen, sich selbst zu verstecken und Wrath vorzuschieben: so geht er mit den Verführern ab zum Lotterleben (V. 994). Discipline schließt den ersten Teil mit einer Klage über die Verderbtheit der heutigen Jugend.

Den zweiten Teil eröffnet Fortuna (V. 1027), die ihre Macht verkündigt und erklärt, sie wolle einen «papistischen Narren» zur Herrschaft bringen. Incontinence schildert das Lotterleben von Moros; Fortuna giebt ihm Freiheit, Macht und Ehre und begiebt sich zu ihm, gefolgt von Incontinence (V. 1153). Inzwischen tritt Piety auf und klagt über die Verderbtheit aller Stände. Wrath, gesendet von Moros, um Impiety, Cruelty und Ignorance zu suchen, verjagt Piety. Zu Wraths Freude stellen sich Ignorance, Impiety und Cruelty ein, die sich Antiquity, Philosophy und Prudence nennen (1252 f.) und dem mitkommenden Moros wegen seines inzwischen gewachsenen männlichen Bartes schmeicheln. Ihre Namen mißversteht er als Sanguinity oder Tandidity, Piled-lousy-boy und Fippence (V. 1302, 1306, 1308). Sie hetzen ihn auf zu großem Selbstgefühl und lehren ihn ihre Künste. Endlich gehen Cruelty und Impiety, um für die Diener des Moros Livreen zu kaufen, nachdem vorher noch die ganze Gesellschaft ein lustiges Lied gesungen hat (— V. 1513). Ignorance fragt Moros, was er nur wünsche, und dieser wünscht sich eine Feder auf seine Mütze; er bekommt sie; indem er aber aufwärts schaut, um sie auf dem eigenen Kopfe zu sehen, überstürzt er sich in läppischer Weise und thut sich am Knie weh. Auch kommt ihm das Schwert zwischen die Beine; und zugleich blickt er aus Vornehmthuerei über die Schulter. In diesem Zustande findet ihn Discipline und grüßt ihn mit dem verächtlichen Wort «Je länger du lebst, desto mehr bist du Narr» (V. 1566). Alle Zuschauer nimmt Discipline zu Zeugen für die elende Aufführung des Moros, der, ermutigt von Ignorance, sein Schwert ziehen will, es aber nicht aus der Scheide bringt und daher mit Ignorance abzieht. Discipline predigt über den Fall (— V. 1673).

Den dritten Teil beginnt People mit einer Satire auf die Leute in der Art des Moros und seiner Gesellen. Kaum ist People abgetreten (V. 1731), so zeigt sich Moros, jetzt mit einem grauen Bart,

haut allein mit seinem Schwerte herum und will wütend auf Discipline losgehen. Da stellt sich, mit schrecklichem Antlitz, God's Judgment dazwischen (V. 1748), hält ihm seine Verbrechen vor und schlägt ihn nieder. Confusion kommt über ihn und schleppt ihn trotz seines Sträubens zum Teufel (V. 1844). — Den Epilog sprechen God's Judgment, sowie Exercitation, Piety und Discipline, die mit dem üblichen Gebet für die Königin schließen (— V. 1977).

Der Bau des Stückes kommt jenem der drei ältesten Moralitätentypen am nächsten, den man als den biographischen, als das Spiel der Todsünden mit dem jungen, wachsenden und alternden Menschen bezeichnen kann (Quellen des weltlichen Dramas in England, S. XXXVIII ff.). Schon durch die Maske des Moros wird angedeutet, daß er in verschiedenen Lebensaltern zu denken ist: zuerst bartlos, dann mit großem Bart, endlich mit grauem Bart. In der ersten Periode beherrscht ihn die Sinnlichkeit; in der zweiten — eben so passend — der Zorn; in der dritten müßte er nach der Tradition dem Geiz verfallen — das ist aber weggeblieben, offenbar, weil es sich mit der Tendenz des Stückes nicht vereinigen ließ. Denn es handelt sich nicht mehr um den Menschen schlechtweg, wie in allen Moralitäten vor der Reformationszeit, sondern um die der römischen Kirche geneigte Menge, und dieser konnte man Mönchslaster, Grausamkeit, Unbildung, Zuchtlosigkeit vorwerfen, aber nicht Geiz. Auch hätte es zur biographischen Moralität gehört, daß der Mensch anfangs als unverdorbener Knabe auftrete, während er hier, der satirischen Absicht des Dichters entsprechend, von vornherein leichtsinnig, lernscheu und nichtsnutzig ist. Endlich widerspricht es der Gepflogenheit der reinen Moralität, die stets mit Bekehrung oder doch mit Begnadigung schloß, daß es mit Moros einen so Don Juanmäßigen Ausgang nimmt: eine deutliche Warnung für die Zuschauer. Die neue Tendenz sprengte die überlieferten Formen. Das Beispiel hiezu scheint, nach den erhaltenen Denkmälern zu urteilen, der reformatorische Eiferer John Bale gegeben zu haben. Speziell erinnert es an seine 'Comedy concerning three laws' 1538 (ed. Schröer, Anglia V 160 ff.), daß Moros als äußerlich närrischer, innerlich lasterhafter Verstockter in der Mitte steht, wie dort Infidelitas, und daß ihn am Ende Gottes Gericht vernichtet, wie dort Vindicta Dei. Man wird daher das Stück zu den Kampfdramen der Baleschen Schule rechnen dürfen.

3.

Der Dichter hat sich bemüht, sein Werk auch für kleine Wandertruppen aufführbar zu machen, damit es recht populär werde, und so verkündet die Rückseite des Titelblatts ausdrücklich, wie sich vier Schauspieler in die Rollen teilen können. Prüft man nach, so findet man folgende Disposition:

I. Prolog V. 1—70; Exercitation 203—570, 1880—1977; Wrath 625—994, 1190—1261; Cruelty 1246—1513; God's Judgment 1748—1879.

II. Moros 71—510, [außerhalb 583—6], 692—994, 1282—1653, 1732—1847; Fortuna 1027—1154.

III. Discipline 102—570, 935—1026, 1566—1673, 1880—1977; Incontinence 595—900, 1059—1153; Impiety 1247—1513; Confusion 1796—1847.

IV. Piety 186—510, 1879—1977; Idleness 571—994; Ignorance 1234—1653; People 1674—1731.

Auffallend ist dabei nur, wie I als God's Judgment V. 1879 abgehen und sofort als Exercitation wieder herauskommen konnte; die Verwandlung bestand vielleicht nur in der Abnahme einer Maske und dem Wechsel eines Überwurfs.

Das Bühnenzubehör war außerordentlich einfach; weder ein Hinterraum, noch ein Vorhang, noch ein Möbelstück wurde gebraucht; Discipline hatte eine Rute, Wrath ein Schwert, Moros eine Narrenmütze, zeitweilig auch Zepter und Kette (V. 1810) — solcher Art bloß waren die Requisiten.

4.

Obwohl aber das leichte Gepäck das Wandern bequem machte, deuten die Lokalanspielungen doch entschieden auf London. Die Wirtshäuser von Eastcheap sind Moros wohl bekannt (V. 252). Ein Haus an der Wasserseite mit Strohdach und weißgetünchten Balken ist den Verführern Idleness und Incontinence vertraut: in diese Lasterhöhle locken sie Moros (V. 867). Gott erhalte London, die edle Stadt, ruft Discipline (V. 1021) und freut sich, daß hier wieder die Reformation eingezogen ist. Solch nahes Verhältnis zur City ist in vielen Moralitäten zu beobachten; man kann es nahezu charakteristisch nennen für diese Gattung, während die Bibelstücke hauptsächlich in den Zünften der Provinz wurzelten und die Nachahmung der alten Dramen von den Schulen ausging.

5.

Besonderes Interesse haben seit Ritson (Anc. Songs and ballads 1790, 3. Aufl. 1877 S. LXXII ff.) die Liederfragmente geweckt, die an zwei Stellen zahlreich eingestreut sind, beide Male dem ausgelassenen Moros in den Mund gelegt: zuerst bei seinem Auftreten als unerzogener Junge V. 71 ff., und dann wieder nach seinem Rückfall in das Sündenleben V. 887 ff. Sie sind für die sangbare Lyrik der Elisabeth-Zeit die ältesten Zeugnisse und verdienen daher, in weiterem Zusammenhang hier betrachtet zu werden.

Gesangseinlagen waren schon vor Elisabeth in allen Arten von Spielen, die man in England schrieb und aufführte, beliebt. In den geistlichen Spielen finden wir Kirchenlieder eingestreut; sowohl in den Bibelstücken, als auch in legendaren, wie z. B. in der 'Magdalena' des Ms. Digby 133. Desgleichen in den Moralitäten des 15. Jahrhunderts; so zogen in 'Wisdom' fünf weiße Jungfrauen auf die Bühne mit dem Gesang 'Nigra sum, sed formosa filia Jerusalem' (Digby Plays ed. Furnivall 1882 S. 145); aber auch ein Scherzlied, höchst derb und zotig, ist da schon nachzuweisen, es wird von den drei teuflischen Verführern in 'Mankind' V. 324 ff. zum besten gegeben und beginnt 'It is written with a cole'. Als die Moralität zu Anfang des 16. Jahrhunderts einen akademischen Seitenzweig trieb, die Spiele vom faulen Studenten und dessen Bekehrung, wurde die Musik nicht vergessen; in 'The four elements' (Dodsley I 46 ff.) singen die ankommenden Tänzer mit den schon auf der Bühne stehenden Spielern zusammen ein Tanzlied, und nur zur Not, 'for need', wenn das Singen also gar nicht ging, sollten sie es bloß sagen; in demselben Stück, etwas später (S. 49), bekommen wir noch eine Robin Hood-Ballade zu hören. Auch in den Fastnachtsschwänken erschollen harmonische Weisen; z. B. in John Heywoods 'Four PP' das Gesellschaftslied 'Where company is met and well agreed, Good pastime doth right well indeed' (Dodsley I 355). Es war nicht anders zu erwarten in jenen Tagen des sinnenfrohen Humanismus, als England überfloß von lustigen Melodien und Heinrich VIII. selbst den Dichtern voranging mit seinem 'Pastime and good company Will I love until I die'.

In der Periode der Reformation unterzog Bale die alten Bibelstücke einer ernsthaften Umgestaltung im protestantischen Sinn; aber die Einschiebung eines Kirchenhymnus behielt er bei — 'O clavis David' in 'God's promises' (Dodsley I 321) — oder rundete doch das

Ganze am Ende mit einem Benedictus-Gesang ab, wie in 'The comedy concerning three laws' (Angl. V 223). Aus der Moralität entwickelte sich unter dem Einfluß der lateinischen Humanistenstücke vom verlorenen Sohn das Erziehungsdrama — auch dies bewahrte die Lotterliedchen und gesellte ihnen nur einen pathetischen Gesang manchmal hinzu: in 'Wit and Science' singen die beiden Verführer Will und Recreation ein Duett (Shakesp. Soc. papers II 77); ebenso die Verführer Iniquity und Dalilah in 'Nice Wanton' (Dodsley II 170), während ein ernstes Lied über Frohsinn wegen Gewissensreinheit den Beschluß macht; 'The disobedient child' singt seinen Trotz gegen den Vater (Dodsley II 289) und wird am Schluß mit einem Erbauungsgesang entlassen; in 'Jacob and Esau' wechseln Gebetslieder mit dem Sang einer besenschwingenden Magd 'It hath been a proverb before I was born, Young doth it prick that will be a thorn' (Dodsley II 234). Neue Gattungen tauchten auf, in Nachahmung der Antike: das Plautinische Lustspiel weckte die englischen Schulstücke, deren bestes, 'Ralph Roister Doister', an zwei Stellen mehrstimmige Mägdelieder besitzt (Dodsley III 72, 92), ferner als Anhang zwei Hochzeitslieder und einen komisch-feierlichen Epiloggesang, genannt 'the psalmody'; die Tragödienform wurde, zunächst in lateinischer Sprache, importiert und dem heimischen Geschmack angepaßt in Grimalds 'Archipropheta', — wieder ist für das musikalische Bedürfnis der englischen Zuhörer gesorgt und zwar durch Chorgesänge.

Aus diesen Vorbemerkungen ergiebt sich einerseits, wie sehr unsere Moroslieder dem Geschmack der Zeit entgegenkamen, andererseits was an ihnen neuartig war: daß sie nämlich bündelweis erscheinen und nicht erst für den Zusammenhang gedichtet, sondern aus schon vorhandenen Lieblingsmelodien zusammengelesen wurden, um die Vertrautheit des Moros mit den Kreisen der Ausgelassenheit darzuthun. Sie treten fast aus dem Rahmen des Ganzen heraus; aber nicht etwa die Freude des Dramatikers an ihrem Reiz hat sie veranlaßt, sondern vielmehr die satirische Absicht; darum sind hauptsächlich erotische, zum Teil obscöne Texte gewählt.

Da Moros nur einzelne Verse zu singen pflegt, um mit närrischer Abgerissenheit rasch zu einem anderen Liedchen überzuspringen, erhob sich für die Litterar- und Musikhistoriker die Frage, was auf diese Anfangsverse folgte, und überhaupt, was von jedem Liedchen sonst bekannt sei. Ritson a. a. O. hat sich zuerst damit befaßt; dann Chappell in 'Popular music of the olden time' (1845; ich übergehe die zweite, verkürzte Auflage von Wooldridge 1893); dann Furnivall

in seiner Ausgabe des Berichtes von Laneham über die Balladen- und Bücherkenntnis des Kapitän Cox, Teilnehmers am berühmten Fest von Kenilworth 1575 (Captain Cox, his ballads and books, 1871, Ballad Soc.); da und dort auch ein anderer Forscher, dessen Ergebnisse ich hier mit zusammenstelle.

'*Brome, brome on hill*' V. 71—5 wird schon 1549 in 'The complaint of Scotland' erwähnt und steht bei Cox in der Aufzählung seiner Lieder voran (Furnivall CXXVIII f.). Es ist eigentlich nur ein Refrain, der, in wechselnder Form, mancherlei Liebesballaden beigegeben wurde, denen der Ausblick auf den 'Ginster auf dem Berge' einen seltsamen Naturreiz verlieh. Volksballaden solcher Art sind 'Leesome Brand' (Child I 177), 'Sheath and knife' (Child I 185), 'The broom o the Cathery Knowes' (Child II 346) und besonders 'The broom of Cowdenknows' (unweit Melrose; Child IV 191). Bedeutsam heißt es in einer verwandten Volksballade: 'If I gang to the Broomfield Hill, My maidenhead is gone' (Child I 394). Das wirft hinreichendes Licht auf die Liedchen, deren Erinnerung sich mit den ersten Worten von Moros associierte. Auch in einigen Kunstballaden des 17. Jahrhunderts ist das Motiv benützt (Chappell S. 458—460), und von einer derselben besitzen wir noch die Melodie, genannt 'Broom, the bonny bonny broom'; doch zeigt schon der Rhythmus dieser Titelworte, daß sie zu dem Liedchen des Moros schwerlich gehörte.

'*Robin, lende to me thy bowe*' V. 76 f. ist erhalten in der Liedersammlung 'Pammelia' 1609 und danach gedruckt in Ritsons 'Ancient songs and ballads' S. 207 f. Der zweite Vers 'For I must now a-hunting with my lady goe' verrät hinreichend, woran Moros und seine Zuhörer dachten. Robin war schon in altfranzösischen Pastoralen ein stehender Liebhabername. Von da kam er wohl in die englische Liebespoesie, wie aus den Anspielungen von 'A lutel soth sermon' (Anfang 13. Jahrh., Old Engl. miscellany S. 190—1) zu schließen ist. In Schottland begegnet er im 15. Jahrhundert in Henrisons Pastoral 'Robin and Makin'. In Shakespeares Zeit spielte man 'My Robin is to the greenwood gone' auf dem Virginal, und Ophelia singt 'For bonny sweet Robin is all my joy' (Chappell S. 233 f.). Auch eine Volksballade giebt es, wo der Liebhaber Robin — nicht der Outlaw Robin Hood — in den Wald geht und da ein Weib gewinnt: 'The wife wrapt in wether's skin'; der Refrain heißt 'Bend your bow, Robin' (Child V 104 f.), was direkt an das Liedchen von Moros erinnert.

'*There was a mayde come out of Kent*' V. 78—85 wurde von J. P. Collier (Hist. of Engl. dram. poetry I 333) überzeuglich in

Zusammenhang gebracht mit 'a bawdy song of A maide of Kent,' wovon Stephan Gosson mit Schamröte spricht, in 'Playes confuted in five actions' (gegen 1582). Die Kenter galten schon im 15. Jahrhundert für besonders heißblütige Leute, wie aus der Charakteristik der Grafschaften in 'Reliquiae antiquae' zu ersehen ist. — Chappell hat die Verse des Moros aufs Geratewohl unter eine textlos überlieferte Melodie des 17. Jahrhunderts gesetzt, von der er selbst bemerkt, daß sie nicht recht paßt (S. 347 f.).

'*By a banke as I lay*' (V. 86 f.) ist ein Maienlied, das auch Kapitän Cox kannte und schon Heinrich VIII. zu singen liebte. Eine vollständige Fassung teilt Furnivall S. CXXXI aus einer Handschrift des früh 16. Jahrhunderts mit (App. of royal mss., No. 58; vgl. Angl. XII 264 f.); eine zweite aus einem Liederbuch der Zeit Jakobs I. steht bei Chappell (S. 93).

'*Tom a Lin and his wife*' (V. 88—91) ist ein Schwank und wohl zu sondern von der Elfenballade dieses Namens, die einen Tamlin, wie Tannhäuser im Hörselberg, bei der Elfenkönigin weilen und schließlich durch ein liebendes Erdenweib befreien läßt (Child I 335 ff.). Vom humoristischen Tamlin sind mancherlei Volksreime in Umlauf; sie sind zusammengestellt bei Child I 340, III 505; zu ihnen dürfte auch die Tanzweise 'Thom of Lyn' gehören, die in 'The complaint of Scotland' erwähnt wird (Furnivall S. CLXIV).

'*Martin Swart*' V. 92 f.: daß diese Persönlichkeit unter Heinrich VII. an einem unglücklichen Aufstand teilnahm und in der Schlacht bei Stoke fiel, sowie daß Skelton, ein Hofdichter derselben Zeit, seltsame Geschichten und Streiche 'of Martin Swart and all hys mery men' erwähnt, hat bereits Ritson verzeichnet (S. LXXIV).

'*Come over the boorne, Besse*' V. 94—6, mit diesem Anfangsvers auch in Shakespeares 'Lear' A. III, Sc. 6 von Edgar angezogen, ist im übrigen nur in Umdichtungen nachzuweisen. Auf eine derselben, bestimmt zur Begrüßung der Königin Elisabeth auf dem Thron 1558, machte Collier aufmerksam (Dram. poetry I 334); W. Birch verfaßte sie und legte sie England in den Mund. Auf eine moralisierende wies Ritson hin, und Furnivall (Cap. Cox S. CLXXXI) druckte sie; da wird erklärt: 'The burne is this worlde blynde, and besse is mankynde'. Ein Liebeslied des 17. Jahrhunderts begann 'Come, open the door, sweet Betty, For 't is a cold winter's night' (Chappell S. 504 f.); Burns hatte es im Gedächtnis als 'Blink over the burn, sweet Betty, It is a cauld winter night.'

'*The white dove sat on the castle wall*' V. 97—9: anderswo bisher nicht nachgewiesen.

Die nächsten zwei Verse (100 f.) gehören natürlich nicht zu einem Liede, sondern sind nur ein launiger Schluß. Sie kehren wieder V. 899 f.

'*Song of Robin Redbrest and my litle pretie nightingale*' V. 118 f.: wären dies zwei Lieder, so hätte Moros statt 'and' wohl 'also' gesagt, wie V. 121, oder keine Conjunktion gebraucht. Doch ist mir andererseits eine Fabel von diesen beiden Vögeln in England nicht bekannt. Nur von Rotkehlchens böser Lady finden wir Gesänge; im Volkslied 'Robin Redbreast's testament' (Chambers, Pop. rhymes of Scotland S. 38, dazu Child I 144) jagt es Lady Wren weg, weil sie ihm 'a cutty quean' war; ruhiger klagt gentle Robin in einem Kunstlied des 16. Jahrhunderts, von Wyatt: 'My lady is unkynde' (Angl. XII 241—2).

'*There dwelleth a jolly foster here by West*' V. 120: in der Liedersammlung Heinrichs VIII., Addit. ms. 31922, führt sich der Liebhaber wiederholt als Förster ein. Bald freut ihn die Liebe — dann singt er 'I am a joly foster And have ben many a day, And foster will I be styll, For shote ryght well I may'. Bald hat er sie satt — dann klagt er 'I have bene a foster long and many a day, Foster wyl I be no more, no lenger shote I may' (Angl. XII 244 f.).

'*I com to drink som of your christmas ale*' V. 121: anderweitig unbekannt.

'*I have a prety tytmouse come picking on my to*' V. 887—890 könnte nach Inhalt und Versmaß in Parallele gesetzt werden mit 'I had a pretty girl, (and) a tenant of my own', das nach Chappell S. 595 eine höchst beliebte Melodie besaß.

'*Litle pretty nightingale Among the braunches greene*' V. 891—4 wurde bereits von Ritson identifiziert mit einem Lied in Royal ms. Appendix 58: 'The lytyll prety nyȝhtyngale Among the levys grene — I wold I were, I wold I were with her all nyght, But that ye wete no whome I mene' u. s. w. Vollständiger Abdruck von Furnivall in 'Capt. Cox' S. CXXVIII, der es auf V. 119 bezieht; noch genauer von E. Flügel, Angl. XII 262—3, 272, und Neuenglisches Lesebuch S. 139, vgl. S. 435.

'*Robin Redbrest with his noates*' V. 895—898 ist wohl kein eigentliches Lied, sondern nur die Einleitung zum Schluß, V. 899 ff., der sich, wie schon gesagt, aus V. 100 f. wiederholt. Auch bei Shakespeare finden wir einmal, wo ein Sänger nicht mehr weiter-

singen will, die Anspielung auf das unermüdliche Rotkehlchen (I Henry IV, III, 1).

Die Leute würden Moros wohl gerne länger lauschen, wenn nicht er selbst, der Ausgelassene, ein Ende machte. Das paßt nicht ganz zur satirischen Hauptabsicht des Dichters. Offenbar waren diese Liedereinlagen zugleich bestimmt, für das im übrigen recht predigtmäßige Stück die Zuhörer anzulocken. Daß bloße Citate gewählt wurden, lag in der Fabel begründet, die für eigene Dichtungen fast keine Situationen bot; die Not des Dramatikers ist hier für die Geschichte der Lyrik zum Segen geworden. Die Bemerkung des Moros, er habe die Lieder von seiner Mutter gehört, braucht nicht so gedeutet zu werden, als wären sie alle Volkslieder im eigentlichen Sinn des Wortes gewesen; aber sicherlich waren sie alle beliebte Repertoirenummern in lustiger Gesellschaft und zeugen für die Beschaffenheit der sangbaren Lyrik, die neben der buchmäßigen der damaligen Petrarca-Schüler einherging.

Der Geschmack für solch musikalische Episoden im Drama nahm in der Folgezeit noch zu. Nur die höfisch-akademischen Nachahmungen der antiken Tragödie, also Stücke wie 'Gorboduc', 'Gismond', 'Misfortunes of Arthur', scheinen sich dieser romantischen Zuthat entschlagen zu haben; ihre Chöre klingen nicht sangbar, sondern eignen sich zu hochrhetorischer Deklamation. Dagegen sind die volkstümlichen Umbildungen der Euripides- und Senecagattung reichlich mit Liedereinlagen ausgestattet; im 'Horestes' 1567 singt das verbrecherische Liebespaar Aegisthus und Klytemnaestra ein Venuslied, der Vice ein Kriegslied (Quellen des weltlichen Dramas S. 513, 517), beide für die Situation gedichtet, aber nach bekannten Melodien zu singen, jenes nach der Melodie von 'King Salomon' (?), dieses nach der von 'The painter' (vgl. Chappell S. 161); in 'Appius and Virginia' singt die zufriedene Familie der Virginia von Familienliebe, der Vice aber mit dem Gesinde des Appius von Lustigkeit bei Prügeln (Dodsley IV 116, 122, 134). Bei Moral- und Erziehungsspielen wurde es beliebt, zuerst die Verführer ein ausgelassenes und dann Respektspersonen ein erbauliches Lied vortragen zu lassen: so in 'King Darius', 'Trial of treasure', 'Like will to like'. Am meisten aber blühte das eingelegte Lied im reinen Lustspiel, und auch Shakespeare hat es nicht verschmäht, in 'As you like it' die Rolle des Amien zu dem Zweck anzubringen, damit er den lyrischen Gehalt der Waldsituation durch Gesänge zu Gehör bringe.

6.

Als Dichter nennt sich auf dem Titelblatt ein W. Wager, von dem es im 'Dictionary of national biography' LVIII 430 heißt, er sei lediglich aus seinen Werken bekannt. Außer unserem Stück hat er noch ein Interlude 'The cruell debtter' verfaßt, für das sich der Buchhändler Thomas Colwell im Jahre 1566 die Druckerlaubnis verschaffte (Stat. Reg. ed. Arber I 307); Fleay vermutet, es habe die Shylock-Geschichte behandelt (Chron. of the Engl. drama II 267); aber drei Blätter dieses Druckes, die sich erhalten haben und auf dem Britischen Museum liegen, bestätigen das nicht. Noch ein Stück von ihm wird genannt: 'Tis good sleeping in a whole skin'; Warburtons Diener soll es vernichtet haben; Fleay vermutet, es sei nur ein anderer Titel für das zweite Stück gewesen.

Zwei Eigenschaften sind Wager auf Grund des vorliegenden Stückes sicher beizuschreiben: er war ein eifriger Reformator — das ergiebt sich aus seiner Tendenz, obwohl er die Bibel maßvoll, von Kirchenschriftstellern nur Augustinus und Theophilaktus anzieht; und er hatte sich mit der größten Bewunderung des klassischen Altertums erfüllt. Die weisen Römer mit ihrem Senat schweben ihm als Muster der Erziehungskunst vor (V. 19 ff.). Zahlreiche Sprüche citiert er lateinisch. Wiederholt bezieht er sich auf Valerius (Maximus, der dem Tiberius 'Libri novem factorum dictorumque memorabilium' widmete), und neben ihm vergißt er nicht den Lieblingsphilosophen der älteren Renaissance, Cicero (V. 1904). Aber auch auf die Griechen, die ihm wohl nicht direkt zugänglich und verständlich waren, sieht er sehnsüchtig hinüber; mit Aristophanes beginnt er den Prolog, obwohl er ihn nach Valerius citieren muß; Plato und Aristoteles bekräftigen ihm am Schluß (V. 1904) die Lehren des Christentums; den Narren hat er Moros getauft, mit vollem Bewußtsein von der Bedeutung des Wortes (V. 263) und möglicherweise sogar im Hinblick auf des katholisch gebliebenen Erasmus 'Laus Moriae'. Reformatorisch ist sein Wille, sein Wissen aber entschieden mehr schulmäßig als theologisch; und da er besonders den Eltern in jeder Weise einschärft, ihre Kinder zurechtzuweisen und zu strafen, haben wir ihn wohl als einen Pädagogen an einer Lateinschule zu denken.

7.

Die Originalausgabe ist in einem einzigen Exemplar bekannt, das auf dem Britischen Museum liegt (pressmark C 34 e. 37) und vollständig ist. Es trägt keine Jahreszahl, wurde daher, da auch die

Buchhändlereintragungen über das Stück schweigen, in verschiedene Jahre zwischen 1568 und 1580 (letzteres Datum vermutet der Katalog des Britischen Museums) versetzt. Die Erwähnung der beiden Buchhändler auf dem Titelblatt hilft uns auch nicht weiter: W. How begegnet in den Stat. Reg. in den Jahren 1565—90 und war ein kleinerer Verleger; Richard Jones war 1565—1602 thätig, brachte sehr viele Bücher auf den Markt, darunter die hervorragenden Dramen 'Damon and Pythias', 'Appius and Virginia', 'Promos and Cassandra', und wurde zweimal wegen Nichteinholung der Licenz bestraft (vgl. Arber I 367 — Titel des Buches unbekannt — und II 36).

Die erste Inhaltsangabe haben wir J. P. Collier zu danken (Hist. of Engl. dram. poetry I 352—8). Doch würde man danach geneigt sein müssen, das Stück bloß für ein pädagogisches zu halten, denn seine reformatorischen Tendenzen und politischen Anspielungen bleiben unerwähnt, und als seine Moral wird nur bezeichnet 'the necessity of giving children a good and pious education'.

Zu dem vorliegenden Neudrucke lieferte Dr. H. Emecke die Abschrift; collationiert haben Dr. J. Guggenheim und ich. Die Verse habe ich so gezählt, daß zugleich die metrische Struktur ersichtlich wird. Die Bühnenanweisungen ließ ich mit kleineren Typen wiedergeben, der Deutlichkeit halber; im Original sind nur jene, die im oder rechts vom Texte stehen, durch Cursivdruck abgehoben. Buchstaben, die im Original durch Abkürzungen markiert sind, setzte ich zwischen eckige Klammern. Im übrigen befliß ich mich peinlicher Treue.

Ein Wort noch über die Unterscheidungszeichen. Das scheint ein ganz nebensächlicher Punkt, könnte aber einem Kritiker doch Anlaß zu seitenlangen Ausstellungen und Belehrungen geben. Im Original stehen so viele Punkte, Doppelpunkte und Komma an richtiger, oft an charakteristischer Stelle, daß ein Herausgeber auf ihre Wiedergabe ungern verzichten mag. Andererseits sind Punkt und Komma häufig nicht vorhanden, wo man sie sowohl nach deutschem als englischem Brauch fordert; oder sie sind untereinander vertauscht; oder es wäre nach unserer Gepflogenheit entschieden ein Fragezeichen oder Semikolon zu erwarten. In solchen Fällen nur habe ich korrigierend eingegriffen. Immer war es mein Bestreben, eher zu wenig zu ändern als zu viel. Wo daher ein Unterscheidungszeichen steht, das nach heutigen Begriffen entbehrlich wäre, oder zu schwach ist, kann der Kritiker sicher sein, daß es nicht auf meine Rechnung gehört, sondern auf die des Originaldruckers.

S. 1. A very mery and Pythie Commedie,

called

The longer thou liuest, the more foole thou art.

A Myrrour very necessarie for youth,
and specially for such as are like
to come to dignitie and promotion:
As it maye well appeare in the Matter folowynge.

Newly compiled by

W. Wager.

Illustration:
Himmel und Erde. Rechts über einer Kirche: Gott, mit gekröntem Haupt und erhobener Rechten, in einer Wolke. Darunter, vor ihm fliehend, ein Knabe, mit einem Stück Tuch bekleidet; die rechte Hand mit einem Zipfel, die linke lässt einen Stein fallen.

Imprinted at London, by Wyllyam How
for Richarde Johnes:
and are to be solde at his shop vnder the Lotterie house.

S. 2.

The Players

names.

Prologue.	Fortune.
Moros.	Ignorance.
Discipline.	Crueltie.
Pietie.	Impietie.
Exercitacion.	People
Idlenesse.	Gods iudgement.
Incontinencie,	Confusion.[1]
Wrath.	

Foure may playe it easely.

The Prologue. Exercitacion. Wrath. Crueltie.[2] *Goddes Iudgement.* } *for one.*

Moros. Fortune. } *for another.*

Disciplyne. Incontinencie. Impietie. Confusion. } *for another.*

Pietie. Idlenes. Ignorance. People. } *for another.*

---

[1]) Hinter *Confusion* sind drei Worte geschrieben, etwa: *and divers messengers;* besonders das zweite Wort ist undeutlich.

[2]) Original: Cruelie.

S. 3.

The Prologe.

Aristophones, as *Valerius* doth tell,
Introduceth *Pericles* in a Commedie,
That he, being reduced againe out of Hell,
Vnto Thathenienses did thus prophesie:
Bringe vp no Lyons in your Cities wantonly;
For as you bring them vp in actes pernicious,
So in the same you must be to them obsequious.
By this, saith *Valerius*, he doth admonish,
That rich men sonnes be from euell manners refrained;
Least that with profuse fondnes we do them norish,
Vertue of them euer after be disdained:
So that, when authoritie they haue obtained,
They them selues being giuen to inconuenience,
Oppresse their subiects vnder their obedience.
Oh how noble a thing is good education,
For all estates profitable: but for them chiefely
Which by birth are like to have gubernation
In publikque weales, that they may rule euer iustly:
For while the Romanes did forsee this matter wisely,
They had a wise Senate, which preuailed alway,
And that being neglected, they fell soone to decay.
To be a good man it is also expedient,
Of good Parents to be begotten and borne.
In deede, to all men it is most euident,
That a pleasaunt Rose springeth of a sharpe Thorne;
But commonly of good Seed procedeth good Corne,
Good Parents in good manners do instruct their childe,
Correcting him when he beginneth to grow wilde.
The bringing vp of a childe from his tender age
In vertue, is a great helpe to be an honest man;
But when youth is suffred to haue his owne rage,
It falleth to much calamity now and than:
I would wish Parents and Masters to do what they can,
Both to teach and correct their youth with reason,
That it may profit the publique weale an other season.
S. 4. To helpe hereto good Schoole Masters are necessarie,
Sage, sober, expert, learned, gentle and prudent.
Vnder such Masters youth can neuer miscarie,
For either they refraine euils with good aduisement,
Or to occupy the minde good lessons do inuent:
To youth nothing in the world is so pernicious,
As to be conuersant with masters laciuious.

Bringing vp is a great thing, so is dilligence;
But nothing, God except, is so strong as[1] Nature,
For neither councell, learninge nor sapience
Can an euill nature to honest manners allure:
Do we not see at these daies so many past cure,
That nothing can their crokednes rectefie,
Till they haue destroied them vtterly?
The Image of such persons we shall introduce,
Represented by one whom *Moros* we do call:
By him we shall declare the vnthriftie abuse
Of such as had leuer to Folly and Idlenes fall,
Then to herken to Sapience when he doth call:
There processe, how their whole life they do spende,
And what shame they com to at the last ende.
Wherfore this our matter we entitle and name:
The longer thou liuest the more Foole thou arte.
Are there not many which do vereste the same?
Yes, I warrant you, and naturally play that parte,
Yea, euen from the Iudgment seat vnto the Carte.
But, truly, we meane no person perticularly,
But only to specifie of such generally.
Holsom lessons now and than we shall enterlace,
Good for the ignorant, not hurtfull to the wise;
Honest mirth shall com in, and appeare in place,
Not to thaduauncement, but to the shame of vice;
To extoll Vertue, without faile, is our deuise;
A season we shall desier you of pacience,
And to make you mery we will do our dilligence.

FINIS.

S. 5. ¶. Here entreth *Moros*, counterfaiting a vaine gesture and a foolish countenance, *Synging the foote of many Songes, as fooles were wont.*

Moros. Brome, Brome on hill,
The gentle Brome on hill hill:
Brome, Brome on Hiue hill,
The gentle Brome on Hiue hill,
The Brome standes on Hiue hill a.
¶ Robin, lende to me thy Bowe, thy Bowe;
Robin, the bow; Robin, lende to me thy bow a!

---

[1]) of.

¶ There was a Mayde come out of Kent,
Deintie loue, deintie loue;
There was a mayde cam out of Kent,
Daungerous be:
There was a mayde cam out of Kent,
Fayre, propre, small and gent,
As euer vpon the grounde went,
For so should it be.
¶ By a banke as I lay, I lay,
Musinge on things past, hey how.
¶ Tom a lin and his wife and his wiues mother,
They went ouer a bridge, all three together;
The bridge was broken and they fell in;
The Deuill go with all, quoth Tom a lin.
¶ Martin swart and his man, sodledum sodledum,
Martin swart and his man, sodledum bell.
¶ Com ouer the Boorne, Besse,
My little pretie Besse,
Com ouer the Boorne, besse, to me.
¶ The white Doue sat on the Castell wall.
I bend my Bow and shoote her I shall.
I put hir in my Gloue, both fethers and all.
I layd my Bridle vpon the shelfe,
If you will any more, sing it your selfe!

Discipline. O Lorde, are you not ashamed,
Thus vainly the time to spende?
Your friendes by you are defamed:
S. 6. I would haue you this geare to amend!
What, to a good age now you grow,
It is time childishnesse to forsake.
I would finde somwhat to do, I trowe,
And not like a foole such a noyse to make,
Goyng vp and downe like a witlesse Boy,
Singing and bellowing like a dawe.
If you will not amend this toy,
We will bring you to an other awe.

Moros. I haue Twentie mo songs yet,
A fond woman to my Mother;
As I war wont in her lappe to sit,
She taught me these and many other.
I can sing a song of Robin Redbrest,
And my litle pretie Nightingale;
There dwelleth a iolly Foster here by west;
Also: I com to drink som of your Christmas ale.
Whan I walke by my selfe alone,
It doth me good my songs to render;

Such pretie thinges would soone be gon,
If I should not somtime them remembre.

Discipline. *Gaudet stultis Natura creandis,*
Nature hath a pleasure Fooles to creat,
Vt maluis atque vrticis et vilibus herbis,
As Mallowes, Nettles and weedes of that rate.
Hii sunt obtuso ingenio, crasso cerebro,
These are dull of wit and of a grosse braine,
Et nihili pendunt animi bona, depeci ludo,
And set at nought Vertue, geuen to pastime vaine.
These verses I may on you verefie,
Except you will take an other way.
I would be glad your manners to rectefie,
If you wold heare what I will say.
For shame, I say yet againe,
Forget your babish vanitie;
Folly and vice you must refraine,
And giue your selfe to humanitie.

S.7. *Moros.* I am good at scourging of my Toppe,
You would laugh to se me mosel the pegge,
Vpon my one foote pretely I can hoppe,
And daunce trimly about an Egge;
Also, when we play and hunt the fox,
I outrun all the boyes in the schoole;
My mother gaue me a Boule of Box,
Alone I am to handle such a toole.
I can com softly behinde a Boye,
And giue him a blow and run away;
My mother teacheth me many a pretie toy,
You shall know what they be one day.
When to fight, q[uo]d my father, thou doest purpose,
Plucke him vpward by the heare still,
With thy knockles strike him on the nose,
Let him not goe till thou haue thy will.

Discipline. *Quales quisque sibi natos eduxit habebit,*
As one bringeth vp his Children, saith he,
So shall he haue them, wise or without wit.
Therfore parents are to blame, as here we see.
But to you now: I pray you tell,
Be these the best lessons of your Parents?

Moros. No, forsooth; I can ring the Saunce Bell,
And fetch fier when they go to Mattins.

Discipline. Better it were to haue no education,
Then to be instructed in any part of Idolatry,

For there is no part without abbominacion,
But all together full of sectes and heresie. 169

Moros. Nay, I can more the[n] that, harke in your eare:
To call him knaue I go not behinde the doore.
Be bold, q[uo]d my father, and do not feare;
If thy mother anger thee, call hir whore. 173

Discipline. Without doubt, such lewde persons there are,
And this is the cause that so many euill men
Now replenish the earth with sorrow and care,
Not one good man is scarsly among ten. 177
Let this vngracious and foolish person
S. 8. Bee as an Image of such bringing vp,
Like to be as vnhappie a patron,
As euer dranke of any mans cup: 181
For the loue that we owe to mankind,
And chiefly vnto Christianitie,
We will proue to alter his minde,
And bring him to humanitie. 185

Pietie. All haile, right honorable *Discypline*;
Well occupied euer more I do you finde,
Instructing one or other with doctrine,
According to your Naturall kinde: 189
Which is both comly manners to teach,
And also to minister correction;
If all men vnto your precepts would reach,
Soone should be clensed all infection.

Discipline. O welcom, *Pietie,* the doore of all vertue,
In you consisteth gods honour, vertue and loue,
Without the which no good thing can ensue, 193
As by the christian Poet we do proue: 197
Hoc sine Virtutis alias nihil est putato, 198
Without the worship of God omnipotent,
Which learned men properly call *Pietie,*
Other Vertues, be they neuer so excellent,
Are estemed but as things of vilitie. 202

Entre

Exercitatio[n]. And as vertu is no vertue without *Pietie,*
So without the same, vice can not be eschued.
Pietie is a trew honor of Gods maiestie,
Wherwith christians should be endued, 206
God to worship, to loue, to feare, to praise,
His holy commaundements to obey,
To be occupied in his lawes nightes and dayes:
This propperly is called *Pietie,* I say. 210

Moros. By my troth, if you wil can me good thanke,
I will bring you to a pretie Birds neast;
Verely, I thinke it be a red shanke,
She is white in the taile, and blacke in yͤ brest.

Discipline. The longer thou liuest the more Foole yͧ art,
S. 9. The more instruction, the lesse Sapience;
Grace will not enter into a foolish hart,
Iniquitie stoppeth out intelligence.
To you, *Pietie* and *Exercitacion*,
Of such folly I haue admonished him:
But I can haue none other communication,
So vainly haue his parents norished him.

Pietie. Thus the Christian Poet to wright was wont:
Without industry all things mortall,
Naturae instinctu, sponte ruunt,
By very nature vnto vice do fall.
But as we see by experience,
A barren Field is made fat and firtle,
If men will adhibit their dilligence,
And labour about it a while:
So though this yong fellow be foolish as yet,
With labour and dilligent admonition
He may in prosses of time learne wit,
And be willing to take erudition.

Exercita. Vertue hath very hard entraunces,
But ready is the way vnto vice:
And there to fall we all, not by chaunces,
But willingly, if we be not ware and wise.
Now wheras the Lads education
Hath ben rude, foolish, fond, and vaine,
Let vs giue him good information,
And to proffit him let vs gladly take paine.
Discipline, do you still your indeuer
To cause him perfectly to know *Pietie*,
That is: God to serue, to feare, to loue, to honour,
And his Parents to obey with humillitie.
Then you know that I, *Exercitation*,
According as I shall see his aptnes,
I will exercise him in good occupacion,
Wherby he shall eschew Idlenes.

Moros. In S. Nicolas shambles, ther is inough.
Or in Eastcheape, or at Saint Katherins,
There be good Poddings at the signe of the Plough,
S. 10. You neuer did eate better Sauserlinges.

Discipline. This folly is not his Innocency,
Which can in this wise lewdly ouerwhart,
But it is a malicious Insolentie,
Which procedeth from a wicked harte.

Pietie. Com hither, brother, com hither:
Your name to me you must disclose.

Discipline. His folly his master did consider,
And therfore called him nothing but *Moros.*

Pietie. *Moros* is a foole by interpretacion,
But wisdom goeth not all by the name;
He that is a foole in conuersation,
As a foole in deede we may him blame.
I know som that be named happy,
And som good, blessed, and fortunable:
Yet, truly, there be none more vnlucky,
Worse, more wicked and vnproffitable,[1])
And though *Moros* a foole doth signifie,
Yet you may be wise, as I trust, you will.
If you will sarue god as you ought, dilligently,
He shall giue you wisdom, if you pray still.

Moros. I may tell you, my Father did like me well,
I am the wisest child that euer he had.
Often times I haue herd him say or tell,
My boy *Moros* will proue a wise Lad.

Exercitation. If you can remember your fathers saying,
Why can you not remember good lessons as well?
You may not set your minde vpon playing,
But apply your selfe to Disciplines counsell.

Discipline. My counsell is that you feare God aboue all:
Pray vnto him to giue you Sapience,
Cease not vpon his holy name to call;
Be méeke in sprite, fast and kéepe abstinence;
His Ministers, Preistes and Preachers,
Such as rule the holy Church Catholique,
Obey: I meane such as be true teachers.
Companie not with any Heretike.
An Heretike him holy Doctors do call,
S. 11. Which erreth in Gods most sacred Scripture,
Which is blinde and seeth not his owne fall,
But maliciously doth in errour endure.
The greatest Heresie that euer was
Hath the Pope and his adherentes published,
Yea, the Heresie of Arius it doth passe,

[1]) vnproffitabe.

For Christe and his benefites it hath extinguished:
Example by the wicked Masse satisfactorie,
Which to Christes death they make equiuolent;
For they call it a Sacrifice propiciatorie,
Which is an heresie most pestilent.
Agayne, praier to Sainctes that be dead,
Which is a great poynte of infidelitie,
For they forsake Christe which is the head,
Who taught to worship in sprite and veretie.

Exercitation. Can you recite wisely agayne
Disciplines counsell and monition?

Moros. Can I? yea, I trow, I can and that playne,
If you suffer me without interruption.
First, he said, beare an od ende with an all,
Play now and then in thy masters absence,
Cease not a knaue by his right name to call,
Much on the Spitte is past abstinence.

Discipline. Loe you here? what a patron this is;
Thinke you that he is not past grace?

Exercitation. Yet I say, he that hath wit to do this,
May turne to Vertue also in space.

Pietie. Com hither, I pray the, tell me but one thing:
How intendest thou to liue an other day?

Moros. How? truly, make mery, daunce and sing,
Set cocke a whope, and play care away.

Pietie. Seing that you haue none other respect,
But your life daies in folly to spende,
Discipline must you now and then correct,
That vnto wisdom you may your selfe bende.

Moros. Correct, q[uo]d he? why, shall I be beaten?
My father will not suffer that, I trow.

Discipline. You begin to be scabbie and worme eaten,
S. 12. It is time Salt vpon you to strow.
Sirra, do you see what I haue here?
The wise man willeth, an Asse to haue a scourge.
You haue learned folly many a yeare,
From the same now I must you purge.
You that haue the wit to mocke and to scorne,
What wit you haue to wisdom I will see.
Vpon your sides this scourge shalbe worne,
Except you will speake rightly after me:
I will loue and feare God aboue all.

Moros sai after him. I will loue [etc.]

Discipline. He might vouchsafe to giue me sapience.

Moros. He might vouchsafe [etc.]

Discipline. I shall not cease on his holy name to call.

Moros. I shall not cease [etc.]

Discipline. That he will open mine intelligence.

Moros. That he will [etc.]

Discipline. Well sayd.

Moros. Well sayd.

Discipline. Say the same verses alone together,
Like as you sayd them after me.

Moros. Say the same verses alone together,
Like as you sayd them after me.

Pietie. His meaning you do not consider,
Alone you must say the verses as they be.

Moros. His meaning you do not consider,
Alone you must say the verses as they be.

Exercitation. You may say no more as he did say;
He did but teach you your wordes wisely to frame.

Moros. You may say no more as he did say;
He did but teach you your wordes wisely to frame.

Discipline. With an vngracious foole we spend the day,
He turneth all to a mocke and a game.

Moros. With an vngracious foole we spend the day,
He turneth all to a mocke and a game.

Discipline. Vexation, they say, giueth intelligence,
An other while I will proue you with my scourge.

Moros. Vexacion, they say, giueth intelligence,
S. 13. An other while I will proue you with my scourge.

Pietie. This heady foolishnes, and negligence,
With correction away we must purge.

Moros. This heady foolishnes, and negligence,
With correction away we must purge.

Exercitation. We will holde him while you do him beate;
Lay on, *Discypline*, and do not spare.

Moros. I trowe, I shall make you all thre to sweate,
Holde him [and] beate him. Com one for one, and for you all I doe not care.
Body of god, alas my arse, out, out, no more!
Crie you mercie, a vengeaunce take you,
For Gods sake leaue, mine arse is sore;
I will say as you will haue me say now.

Discipline. Say thus.

Moros. Say thus.

Discipline. I will loue and feare God aboue all,
He might vouchsafe to giue me Sapience;
I will not cease on his holy name to call,
That he may open mine intelligence.

Pietie. Good sonne, say these wordes and thinke ẏͤ same
And we will teache you other good lessons moe.

Moros. You haue put me out, God giue you shame,
I wot not which way the Deuil they goe.

Discipline. ℭ Repete them againe: I will loue [etc.]

Moros. I will loue porridge when they be sod, Beef [and] al;
For Motton good Sause is Salte and Onnions;
Vp vnto the hie dishe when my Dame they call,
While she openeth the Pie, I picke the Pinions.

Pietie. Let vs loose no more labour about this foole,
For the more he is taught the worse he is.

Discipline. Holde him, and I will teache him a new schoole,
He can speake the right that can speake this.

Moros. O beate me no more, I pray you hartly;
To make you to laugh I turned them this way.
Somtime I loue to talke and sing merely,
But I thinke no harme then, by this day.

Exercitation. In you let vs some towardnes see,
For to make you a man we do intend;
S. 14. To laugh, to be mery, to singe, times there be,
But in such thinges now we haue no time to spende.

Pietie. Let vs heare how *Discypline* you do vnderstand,
The sentence that he hath taught you do you say.

Moros. That is ẏͤ best way, I thinke, to escape your hand,
But I trust to be euen with you one day:
I will loue and feare god aboue all,
He might vouchsafe to giue me Sapience;
I will not cease on his holy name to call,
That he may open mine intelligence.

Discipline. This is well if it be spoken with the hart,
Feare somtime causeth dissimulation.

Moros. I can not speake it, I suppose, without a harte,
After feare cometh alway consolation.

Pietie. I perceiue that you haue wit competentlie,
If you would applie it vnto vertue;
We will instruct you sufficiently,
If our Doctrine you will humbly ensue.

Exercitation. By vs you shall haue this commoditie,
In this life you shall be in reputacion,
After this life you shall haue felicitie:
That is Joy in the heauenly habitacion.

Discipline. My sonne, this order with you we will take:
First I will comit you vnto *Pietie*,
Who the true seruaunt of God shall you make,
And teach you to honour his Maiestie,

¶ Here let *Moros* betwene euery sentence say
'Gay geare, good stufe, very well, finado',
with such mockish termes.

To loue him, to pray to him, day and night;
To knowe his sonne Jesus Christ, our lord,[1])
Equale with the Father in substance and might;
The holy Ghost, the author of loue and concorde,
In him you shall learne Gods worde to heare;
Your dutie to the Ministers of the same,
Who the misteries of God in their harts do beare;
To esteeme the sacraments eche one by name.
Pietie will teache you your dutie to kinges,
S. 15. To rulers and Maiestrates, in their degree,
Vnto whom you must be obedient in all thinges
Conserning the statutes and lawes of the Countrie.
It is *Pietie* your Parents to obey,
Yea your Prince and Countrey to defend,
The poore to comfort euer as you may,
For the truthes sake your bloud to spend.

Moros. Nay hoo there, by God, all things saue bloud;
He that breaketh my head, I will breake his againe.

Pietie. Your vnderstanding in that is not good;
Such appetites you must alway refraine.

Exercitation. After that you are endued with Pietie,
In me you shall haue Exercitacion,

[1]) o. l. conjiciert.

To your owne and other mens vtilitie;
I meane a science or occupacion,
Which to learne do your dilligence,
And, being learned, do the same occupie,
And occupied by experience,
Seeke to exercise them busely.

Discipline. How say you, will you dwell with Pietie,
And learne his instructions with a good will?

Moros. I thanke you for your good minde towarde me,
I will neuer go from you but dwell with you still.

Pietie. First vnto you a testament heare I giue,
Wherein you shall learne what the will of God is,
To pray vpon and to learne your Christen beleue,
And to amend your manners that be amisse.

Moros. Gods santie, this is a goodlie Booke in deede;
Be there anie Saints in it and Pilcrowes?
A, sir, I haue spied 'Christes Crosse me speede';
I may tell you, I am past all my Crosse rowes.
I haue learned beyond the ten commaundementes;
Two yeares ago, doubtlesse, I was past grace,
I am in the middest of Gods Iudgements,
I trust to be as wise as he with in short space.

Pietie. I must haue all these vaine wordes to cease,
An other leafe you must turne now truly.

Moros. Of good Milke if you will giue me daily a messe,
S. 16. You shall see I will wait vpon you duly.

Pietie. It is so that I may no longer tarry here,
I must go hence; come, will you go with me?

Moros. Yea that I will, for here is litle good chere,
What good fare you haue I purpose to se.

Discipl[*i*]*ne.* Looke, that you doo your selfe honestlie behaue,
For I purpose to se you euery day thrise;
Neither mockes nor gaudes shall your skinne saue.
I aduise you therefore to be honest and wise.

Exercitation. In doing well, feare ye no punishment;
Be ruled by the counsell of Discipline.
Your owne follie will be your detriment,
If you from *Pietie* chaunce to decline.

Moros. I warrant you in paine of twentie shames,
I am wonne now, you shall se me verie honest.
But yer I go yet, let me know your names;
Declare them, I pray you, at my request.

Discipline. You know that my name is *Discipline.*

Moros. Verie well, verie well, Diricke Quintine; you are maister
Diricke Quintine.

Pietie. Ofttimes you haue heard me called Pietie.

Moros. Maister Pinenuttrée, and maister Diricke Quintine.

Exercitation. I exercise men in good workes and Doctrine,
And therfore *Exercitation* they call me.

Moros. Arse out of fashion, here is a mistication;
Dirike Quintine will gather Rodes of the Pinenuttre,
And beate mine arse till it be out of fashion,
With this deuise truly I can not agre.

Discipline. Why stand you murmuring there alone?
Giue eare vnto the wordes that to you be said.

Pietie. Come, *Moros*, come, good sonne, I must be gone;
To dwell with me, you neede not be afraide.

Moros. Afrayde, no; I will go with you to the worlds ende.
I promise you to be true night and day;
For though neuer so much aboute me you do spend,
I will not beare the valor of a pennie away.

Go before him and yet saye.

Pietie. Wee haue taken a busie worke vpon vs,[1])
S. 17. For al our wordes he is not the better one Pease.

Discipline. Well, a season with him take ye paine,
Wee will proue if we can do any good.

Moros. With them if long you do here remaine,
I will go seeke a new Master, by the roode.

Go out pieti and Moros.

Exercitation. How thinke you? truly, I am in dispaire,
I feare that all our labour will be lost,
He is not bent neither to abstinence nor praier,
I am aduised to bestow on him no more cost.

---

[1]) Der Setzer scheint hier zwei Verse verloren zu haben; am Seitenrande ist nichts abgerissen oder abgeschnitten; unter ʻvsʼ steht ʻForʼ als Spitzwort für die nächste Seite, wie gewöhnlich.

Discipline. *Ipsaque non multo est natura potentior vsu.*
I like well that he is gone with Pietie,
For conuersation with persons of vertue
Altereth nature sometime, for a suertie:
Custome may all kinde of manners bring forth,
This to be true wee know by experience;
But if he decay, wee must take it at worth,
At the least let vs doo our diligence.

Exercita. If he had been taken some what in season,
Betweene whiles let Moros put in his head
I woulde haue hoped in his amendement:
But folly hath so ouercharged his reason,
That he is past redresse in my iudgement.
While a plant of a Trée is yonge and tender,
You may cause it to grow croked or right:
So a childe, while knowledge is but slender,
You may instructe whereto you will by might:
But after the Plante is growne to a trée,
To any bowinge it will not geue place:
So yonge folkes when to age growne they be,
Waxe stubborne and be of an indurate face.
Againe he is of a verie haughtie nature,
A witte, but to no goodnesse applied;
If he shalbe suffered to endure,
Muche euill by him shalbe multiplied.

Discipline. Let vs se how he doth profit in Pietie,
If he goeth any thing forewarde therein:
Vnto labour, vertue, and veritie
I will hope him easely to winne;
For as I saide here a litle before,
S. 18. Who so doth God faithfully sarue and feare,
And aboue all thinges him serue and honour,
He shall thriue, go forward, and prospere.

Exercitation. I beleue that with *Pietie* he went,
From correction him selfe to winde;
For if he to any vertue be bente,
I am much deceaued, truly, in my minde.
Certaine persons I coulde rehearse by name,
Haue pretended a great perfection,
And why? to auoyde punishment and shame,
Due for their vitious infection:
As sum haue entred into religion,
Wherefore? because they will not pay their det,
When they are persons of no good deuotion,
For vpon vanitie their harts are set.

Discipline. Go wee softly and herken for his fashion;
If with any lewdnesse I chaunce him to take,
I shall minister to him such correction,
As shall make his flesh tremble and quake.

Exercita. With *Pietie* you are not like him to finde,
He did put in his head twise or thrise;
He looketh for mates of an other kinde,
Wholy he is geuen to folly and vice.

Discipline. He is like to escape very narowly,
If neither of vs catche him by the backe;
Except he be corrected throughly,
He will still vse his foolish knacke.
Go out both.

Here entreth
Idlenesse. Where the deuill is the horsen foole?
He bad me euen now come hither;
Doubtlesse he is gone agayne to schoole,
Euen very now wée weare together.
Truly, they will make him a foole in deede:
Teache him good manners, teache my dogge.
When you sée him in learning proceede,
Then will I make a man of this logge.
What ho, where art thou, Moros? what ho?
Doubtlesse, they take payne aboute a stone.
Doting fooles thinke to make Corne to grow
S. 19. Vpon grauell, where earth there is none.

Moros. Alas, alas, nomore, nomore, nomore,
Crie without the doore, making a noyse of beating.
Nomore, good Maister Diricke Quintine,
Bodie of God, you beate me so sore,
I will forsake you and your doctrine

Idlenes. No force, hardely, let them not spare;
What doth the foole in suche companye?
O that they would beate him on the buttockes bare;
To se that I would spend an halfe penny.
What howe, *Moros*, come hether, I say.
He will not tary longe, I dare warrant,
He and I mete euer once in a day,
Litle will he sticke to play the trewant.

Here entreth
Incontinence. What, Idlenes, the parent of all vice?
Who thought to haue found the heare.

Idlenes. Then art thou neyther mannerly nor wise,
As by thy salutation doth appeare;
For if I of vice be the parent,

Then thy parent I must needes be.
Thou art a vice by all mens consent,
Therfore it is like that I begat thee.

Incontinence. My parent, then hang my parent.
No, Syr, I am your fellow and mate,
Therwith you may be well content,
For I am of no small estate:
Otium enim fomes vitiorum est, otium mentem
Ad multa mala trahit[1]) *otii comes ipsa libido est.*
Idlenes of vices is a prouocation,
To many euils Idlenesse draweth the minde.
Lust, or lecherous inclination,
Is fellow to Idlenes by kinde.
Lo, I haue proued by authoritie,
That I am thy fellow, as I sayde.
To be my parent it were temeritie,
Your argument here I haue stayd.

Idlenes. They were thine owne wordes and not mine,
The parent of all vice thou diddest me call,
S. 20. Then it foloweth that I am thine,
For thou art the greatest vice of all.
The greatest mischeif that euer chaunced,
Cam by the meanes of inconstancie,
For where as thou art enhaunced,
There is all mischefe and insolencie.

Here entreth
Wrath. Make roume, stande backe, in the Deuils name,
Stande backe or I will lay thee on the face.

Incontinence. Marie, stande thou backe, with a verie shame,
Is there not roume inough in the place?

Idlenesse. It is but a coppie of his countenaunce,
Wrath must declare his propertie.

Incontinence. He is as whot as a vengeance,
Stande backe and geue him libertie.

Wrath. I had went it had been another,
I thought to haue geuen thée a blow,
In my rage I fauour not my brother,
The nature of Wrath full well you do know.

Idlenesse. Wrath and Madnesse, they say, be all one,
Sauing that Madnesse doth still remaine:
But wrath in fooles will soone be gone,
Yea, and as soone it wil come againe.

[1]) trahunt.

Incontinence. To fooles not only incontinencie
Is annexed but wrath also furious;
The minde of fooles, without clemencie,
Soone waxeth hotte and is temerarious.

Wrath. Speaking of fooles, it cometh to my remembrance,
I thought to haue founde *Moros* the foole here.

Idlenesse. He goeth to schoole now, with a vengeance,
He shalbe a Doctour the next yere.

Wrath. To schoole, ha, ha, ha, as angrie as I am,
I must laugh to here of *Moros* such newes.

Idlenesse. I spake with him as hither I cam,
And willed him their schooling to refuse.

Incontinence. They keepe him there still by violence,
But I know that with vs is his harte.

Wrath. When they bringe *Moros* vnto Sapience,
S. 21. Then of my sworde I will make a Carte.

Idlenesse. I suppose that he will not be longe hence,
If by any meanes he may escape.

Incontin. I dare wage with any man fortie pence,
To make him shortly as wise as an Ape.

Wrath. That wager with thée durst I lay,
To make him so wise thou art not able,
For he is as verie a foole, I dare say,
And as starke an Idiot as euer bare bable.

Idlenesse. Yea, but he shalbe a more foole yet,
When all wee three be vnto him annexed:
For the trueth is, he hath now some wit,
But then all his wittes shalbe perplexed.
With me he is very well aqueinted,
For all his bringing vp hath been with me,
So that any vertue he coulde neuer se:[1])
Therefore pastime he calleth me alway,
In plaies and games he hath no measure.
Incontinencie, to him thou must say,
That thy name is called pleasure.

Inconttinen. I am called so with them that be wise,
Wrath is wonte to be called manhode.

---

[1]) Ein Vers scheint wieder ausgefallen.

Wrath. In good faith, litle needeth this deuise,
To be called by our names is as good:
Doth he know what Idlenesse doth meane,
Knoweth he incontinencie to be leacherie?
He discerneth not cleane from vncleane,
His minde is all set on foolerie.

Idlenesse. Se, se, woulde you iudge him a foole,
So sadly as he readeth on his booke?

Inconti. By like he cometh now from schoole,
On his lesson earnestly he doth looke.

Wrath. Haue you seene a more foolish face?
I must laugh to se how he doth looke.

Idlenesse. Holde your peace a litle space,
And heare him reade vpon his booke.

Laugh all three at his reading.

Here entreth Moros looking vpon a booke, and often times looke behinde him, reade as fondely as you can deuise.

S. 22. *Moros.* Body of God, laugh you me to scorne?
I will tell Maister Diricke Quintine,
By these tenne bones, I will, I haue sworne,
And he shall teache you to make tile pinne.
Take heede of arse out of fashion;
I aduise you, come not in his clawes.
I will tell them, by Godes Passion,
How you iudge them fooles and dawes.
I would you were with pynenuttre,
He would make you a litle sadder;
You shall go vp to the gallow tree,
And come downe without a ladder.

Wrath. You are well learned, it doth appeare;
Can you any Lattin to vs speake?

Moros. I can sing *Custodi nos* in the queere,
And a verse of course finely broake.

Incontinence. Redde you Lattin, or Greeke, in your booke?
What was it? I pray you, let vs knowe.

Moros. Here you may see if you will looke:
It was the cuckoles crosse rowe.

Idlenesse. That crosse rowe let vs here, I pray the,
And a point for thy labour thou shalt haue.

Moros. I am but a learner, you may see;
I can no further then K for a knaue.
Godes santy pastime, my playfellow,
For Godes sake, kepe me from Diricke Quintiue.

Idlenesse. If my councell thou wilt followe,
I will kepe the from him and from his doctrine.

Incontinence. He speaketh of one Diricke Quintine,
Pinenuttre and arse out of fashion;
Doth he not meane old *Discypline*,
Pietie and *Exercitation?*

Idlenesse. Yes, pardie; but so to speake he can not.
Tell him one thing twenty times,
And he will forget it by and by, God wot;
Yet can he sing songes and make rymes.

Wrath. What neede we to chaung our names for him?
For he discerneth not chéese from chalke,
S. 23. He careth not who doth sincke or swimme,
So that in his owne wayes he may walke.

Moros. Shall I speake with you, pastime, in your eare?
A word or two I would tell you of my mind.
Mast pastime, this same grimman I do feare;
Trowe you that he will be my friend?

Idlenesse. I warrant the, all we be thy friendes here,
We come to ridde the out of thy foes bandes.

Incontinence. Feare none of vs, but be thou of good chere,
Bidde vs welcome and take vs by the handes.

Moros. Bidde vs welcome and take vs by the handes.
Take them by the hand. Bidde vs welcome and take vs by the handes.
Bidde vs welcome and take vs by the handes.

Wrath. Gramercy, *Moros*, how do you?

Idlenesse. You are welcome, Master manhode, say.

Moros. You are welcome, Master Robinhode, say.

Idlenesse. You shall cough me a foole, I make God auowe.

Moros. You shall cough me a foole, I make God auowe.

Incontinence. I can laugh well at him by this day.

Moros. I can laugh well at him by this day.

Idlenesse. Come to me, *Moros*, what doost thou with this booke?
Thou canst not reade vpon it, I am sure.

Moros. Pynenuttre toke it me thereon to looke;
There are goodly saintes in it, fayre and pure.

Wrath. Alas, one worde to reade in it he is not able.
More fooles then he, to geue him a booke.
A foole will delight more in a bable,
And more mete for him theron to looke.

Idlenesse. Looke, what a booke I haue for thee here,
Cast away that booke, it is worse then nought.

Haue a pack of cardes redy.

Incontinen. This booke will make the of a lusty chere,
If thou wilt beare it alway in thy thought.

Moros. Goddes dayes, it is a goodly booke, in déede.
Santy amen, here are saintes a great sort,
This booke passeth 'Christes Crosse me speede'.
Ha, ha, ha, to he, ha, ha, ha, here is goodly sport,
But let not Diricke Quintine this booke sée,
He did sett me a lesson to can.

S. 24.

Wrath. None of them all shall meddle with thee,
Wee are come to make thee a man.

Idlenesse. Make curtsie, and say I thanke you, manhoode.

Moros. Make curtsie, and say I thanke you, Robin hoode.
Goddes se, here is a goodly gentlewoman,
Here are speckes, some blacke, some redde as bloud,
Teache me this booke, I pray you, perfitly to can.

Make curtsie backward.

Idlenesse. If I wist that thou wouldest be pretie and wise,
I would geue thee other thinges therwith to play.
Seest thou these bones? these are a payre of Dice,
I will teache thee to occupie them one day.

Moros. You taught me first to play at blow pointe,
At spanne counter, coyting, and mosell the pegge,
At skayles, and the playing with a sheepes ioynte,
And to hop a good way on my one legge:
How long was I learning of these playes?
I am apt inough such good thinges to take,
Do you no more but shew me the wayes,
And if I learne not, let me lose the stake.

Idlenesse. Looke what I haue done for thee beside,
Here haue I gotten thee companie,

Whether so euer thou wilt go or ride,
To defende thee from all villanie.
Lo, this gentleman is called pleasure,
He will teache thee to handle a wenche,
Meanes I will teache thee to get treasure,
For such thinges wee will make a Trenche.

Moros. Sir, is your name called play sure?
You are welcome, I thanke you hartly.

Incontinen. Tush, foole, my name is called pleasure,
That is likinge, and lust bodily.
Fooles loue alway such daliance,
To kisse, to clip, and in bed to play,
Oh, with lustie girles to singe and daunce,
To haue a more pleasant life no man may.

Moros. O, I meane what you know now,
Maister Pastime, hearke againe in your eare.

Idlenesse. Tush, tush, I warrant thee, care not thou;
S. 25. I will prouide for all such geare.
Lo, this is manhoode to make thee bolde,
Let there be but a worde and a blow.

Moros. I woulde looke bigge like a man, that I woulde,
If my bearde woulde a litle more grow.

Wrath. Suffer no man with thee to reason,
For fooles can no wise answer make,
Therfore geue a blow alway in season,
Passe not thou how they do it take,
Like a man euer face out the mater,
Sticke not bloud, harte, and woundes to sweare,
But suffer no man with thee to clatter,
Anon let him haue a blow on the eare:
Beholde, here I geue thee a good sworde
And a dagger thy selfe to defende,
Draw thy dagger at euery worde,
And say that thy bloud thou wilt spende.

Moros. Bolde (q*uo*d he) I pray you kéepe my booke,
These weapens haue set me on a fier:
Florish with your sworde. How say you, like a man do I not looke?
To be fighting now is all my desire,
No remedie, with one of you I must fight,
Fende your heads, your fooles, knaues, and dawes.

Idlenesse. He sheweth the nature of a foole right,
Which is to chide and fight without a cause.

Incontinen. It is a prouerbe wise and auncient,
Beware how you geue any edge toole
Vnto mad men that be insipient,
Vnto a yonge childe, and vnto a foole.

Wrath. He fighteth till he is out of breath,
Inough now, *Moros*, it is well doone.

Moros. By the Masse, I will fight my selfe to death,
I pray you let not me leaue so soone.

Incontin. Sira, who am I? will you remember,
What did Pastime tell you in your eare?

Moros. A pretie morsell, yonge and tender;
Now would to God I weare there.

Idlenesse. Thou must weare thy sworde by thy side,
S. 26. And thy daggar handsumly at thy backe,
Before thou fightest thou most vse to chide,
Marke what I say and learne of me that knacke:
First this order with thee we will take,
We will teache thee to play at cardes and dice,
Aqueinted with Nell and Nan we will thee make,
And to appeare a man, both mightie and wise.
We will desire pleasure to take payne,
To prouide vs an hansome hospitall,
Where secretly we may together remayne,
Till we haue fynished our deuises all.

Incontinence. Hearke, is it best that there we meete,
At that house such as we vse to banquette?

Moros. Nay, I pray you, let vs haue one sheete,
For I can not well lye in a blankette.

Idlenesse. Tushe, foole, we speake of banquetting,
We meane to eate, drinke, and make good chere,
With Megge and Besse to be ruffeling,
Where as no pleasure shall be to dere.

Wrath. There are beddes, blanquets, and shetes good store,
And the house of a gyrle neuer emptie;
You shalbe sure of one or other euermore,
Sometime you may haue your choyse of twenty.

Incontinence. You meane the thacked house by the water side,
Which is whitlymed aboue in the loofe?

Idlenesse. Yea, pardee, there thou shalt for vs prouide,
An house it is for the nones if it come to the proofe.

Incontinence. I go hence, tarry you not after long,
For I will bidde myne hostesse make hast.

Moros. Before you go let vs haue a song,
I can retche vp to sing sol fa and past.

Idlenesse. Thou hast songes good stoare, sing one,
And we three the foote will beare.

Moros. Let me stody, it will come anone,
Pepe la, la, la, it is to hye there,
So, ho, ho, and that is to lowe,
Soll, soll, fa, fa, and that is to flatte,
Re, re, re, by and by you shall knowe,
S. 27. My, my, my, how saye you to that?

Idlenes. Care not for the tune[1], but what is thy song.
No remedie, thou must first beginne.

Incontinence. I will be gone if you tarry long;
Whan we knowe how, we shall come in.

Moros. ℂ I haue a prety tytmouse,
Come picking on my to,
All IIII the same. Gossuppe with you I purpose.
To drinke before I go.

Moros. ℂ Litle pretty nightingale,
Among the braunches greene,
All IIII the same. Geue vs of your Christmasse ale,
In the honour of saint Steuen.

Moros. ℂ Robyn readbrest with his noates,
Singing a lofte in the quere,
All IIII the same. Warneth to get you frese coates,
For winter then draweth nere.

Moros. ℂ My brigle lieth on the shelfe;
Go out Incontinencie. Yf you will haue any more,
Vouchsafe to sing it your selfe,
For here you haue all my stoare.

Wrath. A song much like thauthour of the same,
It hangeth together like fethers in the winde.

Moros. This song learned I of my dame,
When she taught me mustardsede to grinde.
Goddes daies, is playsure gone awaye?
I would haue spoken with him or euer he had gone,
I am sory for that, by this day,
He should haue borne me a token to Ione.

---

[1]) true.

Idlenesse. Thou shalt beare IIII quarters of a foole,
Perdy, Ione will that best regard.

Moros. Shall we go leape ouer the stoole,
Or play for the hole about the Churchyeard?
I must be doing of somewhat alway,
My weapon ones againe I must handle.
How my daggar will cut now I will assay,
Beware how with me they wandle,
Fend your heades, how like you this florish?
S. 28. Nay, I can fetch him ouer my head.
This fetche amonge such as be foolish,
I may tell you, will stande sometime in steade.

Wrath. This felow fighteth very sore alone.
God haue mercy on his soule, he will kill.
This furie will away anon,
Namely when he is acquented with gill.

Idlenesse. Keepe thy fighting till discipline doth come,
Then let me se how thou wilt play the man.

Moros. Body of God, stande away, make roume,
I will surely hit him if I can.
O that my sworde were a mile longe,
I would kill him then where as he dwelleth.
Me thinke I am waxen very stronge.
Se, I pray you, how my hart swelleth.

Here entreth
Discipline. The longer thou liuest, the more foole thou art,
A foole in childehood, a foole in adolencie[1]),
In mans state thou wilt play a fooles parte,
And as a foole die with shame and infamie.
Beate a foole in a morter, saith the wise man,
And thou shalt not make him leaue his folly:
I haue doone all that euer I can,
And I se, it profiteth not, truly.

Let Moros let fall his sworde and hide him.

Moros. Saue me, I pray you, Maister Robin hoode,
This is Diricke Quintine, my maister;
He will fight as he were wood,
For me he hath brought yonder waster.
I know Diricke Quintines intente,
He will bringe me to Arse out of fashion,
There in worke and labour I shall be pent,
And I had leuer die, by Gods passion.

Wrath. Why, horesun, take thy sworde in thy hande,
And at the gaynest vpon him lay.

---

[1]) vdolencie.

Idlenesse. Go to him like a man, by thee I will stande;
Not so, hardie in his head one worde say.

Moros. Sira, speake you, I pray you, Robin hoode,
Take you my sworde and driue him hence.

Wrath. What, horesun, I tell thee, my name is manhood,
S. 29. I had leuer haue spente fortie pence.

Discipline. ***Animi vilis timor Argumentum est,***
Feare of a vile minde is an argument,
Conscience accuseth the folish beast,
That he hath forsaken wholsom document.

Moros. I shall haue a bearde, I trow, one day,
Then shall I be a man stronge and bolde,
If my bearde were growne, to you I may say,
I woulde pay him home, by God, that I woulde.

Wrath. Take thy sworde in thyne hande and say,
I defie thee, I, olde rustie pesant.

Moros. Take thy sworde in thine hande and say,
I defie thee, I, olde thurstie wesant.

Wrath. Avoyde, trudge, and get thee away,
Or, by his hart, I will cut thy wesant.

Moros. A cloyde grudge but not denay,
Or, by his carte, I will plucke a Fesant.

Idlenesse. Why, it is true that of thee he sayde:
The longer thou liuest, the more foole thou art?

Moros. Bodie of God, of him I am so afraide,
That at euery worde I am like to farte.

Wrath. The foole as yet is yonge and nesh,
And the feare of Disciplin is in his minde.
After that he is noseled in womans flesh,
The Knaue he will play in his kinde.

Idlenesse. It is euen so, a boy is neuer bolde,
Till he hath companied with an hoore;
Then doth he picke quarels, chide and scolde,
After that he despiseth both riche and poore.
Cum, pleasure hath all thinges prouided,
Let vs no longer tarie here,
He will thinke that wee haue him derided,
Go wée, let vs see his prouision and chere.

Moros. I wilbe sure to be gone first,
I am out of your handes, Diricke Quintine;
Now do thou thy best and thy worst,
I defie both thee and all thy Doctrine.

Go out al III.

Discipline. Marke the trade of much youth at this day,
S. 30. Se if this foole painteth not out theyr image:
Them they despise that eyther do or say
Any thing at all to restraine there dotage.
The foole and boy, sayth the Prophet Esaye,
Shall presume against his ruler auncient.
Young fooles do this saying verifie,
To wise men it is ouer euident.
When fooles are suffred in folly,
And youth maintained in theyr will,
When they come vp to mans state wholy,
Fooles they be, and so they continue still.
One writteth thus among many thinges,
Neuer shall you haue good men and sapient,
Where there be no good children and yonglinges,
Which thing is most true in my iudgement.
Two thinges destroye youth at this day:
Indulgentia parentum, the fondnes of parents,
Which will not correct there noughty way,
But rather enbolden them in there entents;
Idlenesse, alas, Idlenesse is an other.
Who so passeth through England,
To se the youth he would wonder,
How Idle they be and how they stand.
A Christian mans hart it would pittie,
To behold the euill bringing vp of youth.
God preserue London, that noble Citie,
Where they haue taken a godly ordre, for a truth;
God geue them the mindes the same to maintaine,
For in the world is not a better ordre;
Yf it may be Gods fauour still to remaine,
Many good men will be in that bordre.

Go out.

Fortune. No Gods mercy, no reuerence, no honour,
No cappe of, no knee bowed, no homage?
Who am I? is there no more good manner?
I trowe you know not me nor my lignage.
I tell you, I rule and gouerne all,
I aduaunce and I plucke downe againe.
Of him that of byrth is poore and small,

S. 31. As a noble man I can make to rayne.
I am she that may do all thinges.
In Heauen or earth who is like to me?
I make captiues of Lordes and Kinges,
Of captiues or fooles I make Kinges to be.
No curtesy yet for[1]) all this power?
I tell you, learned men call me a goddesse.
A beggar I make ritche in an hower;
To such as I loue, I geue good successe.
Who in this world can me withstand?
Who can say yea, where I say nay?
I chaunge all in the turning of a hand,
What so euer I will, do it I may;
Haue I done nothing for any here?
Haue I not one louer nor friende,
None to welcome me with a mery chere?
Now, by my trouth, you be vnkinde.
Well, I may chaunce some to displease,
I purpose to dally and play a feate,
Which shall turne some to small ease.
A popish foole will I place in a wisemans seate,
By that you shall learne, I trowe,
To do your dutie to a lady so hye.
He shall teach you fortune to knowe,
And to honour hyr till you die.

Incontinen. It is a world to sée the fooles greedines,
I haue nuseled him in carnalitie,
A man would marueell to see his redines
Vnto all fleshly sensualitie.
And these harlots are not to learne,
How to dally with a simple foole;
They may leade him with a thred of yearne
Into the middest of a whyrle poole.
He prayed me hether to decline,
And looke diligentlie about;
He is afrayd of discipline,
And of exercitation, no doubt:
Neyther of them both can I see,
S. 32. I will returne and beare him worde,
A glad man then will *Moros* be,
For them he feareth more then the sword.
Semble a goyng out.

Fortune. Whether now, syra, are you blinde?
Am I so litle a moate that you cannot sée?

[1]) sor.

I will plucke downe your hie minde,
And cause you, I trow, to know me.

Inconti. I crie you mercie, ladie most excellent;
Without doubt, I did not your honour beholde.
O Empresse, O Goddesse omnipotent,
I render you prayses manifolde.

Fortune. Well, at this time I holde you excused,
Glad to see you do your dutie so well;
If all other had them selues so vsed,
It had been better for them, to you I may tell.
I trow your name is incontinencie,
One of the properties of *Moros*.

Incontinence. I sée him geuen to insolencie,
And I further him in that purpose;
Lecherie is to fooles connaturall,
Wise men thereof are euer ware,
For they sée that such vses bestiall
Bringe men to infamie, shame and care.

Fortune. How vile so euer he be in condition,
How foolish so euer and insipient,
How full of pride so euer and ambition,
How lecherous so euer and incontinent,
It is notwithstanding our pleasure,
To exalt him in honour and richesse.
Weé will geue him la*n*de, wealth and treasure,
And in all thinges therwith good successe:
He loueth women, I will giue him plentie;
He loueth gay rayment, meates and drinkes fine,
Of rayment he shall haue shiftes twentie,
Store of Venison, wildefoole, breade and wine.
Moros shall lacke nothing for a season,
They shall see that Fortune can exalte fooles,
Who shall nurter men of wit and reason,
S. 33. And make them glad to learne theyr scholes.
Seing that the vulgares will me not prayse
For exalting good men and sapient,
I will gette me a name an other wayes,
That is, by erecting fooles insipient.

Incontinence. Pleaseth it you to geue me licence
A fewe verses of a Poete to recite?

Fortune. I will gladly here the Poetes sentence,
Where as against me he doth not writte.

Incontinence. *Sed redeo ad stultos, quos quando extollit* [*et*] *alto*
Collocat in soleo cupiens fortuna iocari;
O quod stultitiis tunc omnia plena videbis.
I come now to speake of fooles againe,
With whom when it pleaseth Fortune to play,
She extolleth and maketh to rayne,
Ye, and to them wise men to obey.
O than with how many follies shalt thou se
All thinges filled and replenished,
Which to rehearse long it would be;
Yet of the Poete they be published,
Dishonestie mightelie triumpheth than,
Virtusque mouet contempta Cachinnum,
Vertue is mocked of euery man.
Then of hoores and harlots there is no small som,
Nothing but eating, drinking, and play,
Only voluptuousnes foolish and filthy
Encreaseth more and more day by day
And hath the rule in Realme and Citie.

Fortune. And as the Poete writeth so shall it be,
With Moros we will take such an order,
That all thinges which for his pleasure he shall se,
So let him commaund in euery border.
You know where Moros we shall finde,
We commaund you to lead vs to the place,
And forasmuch as you occupie his minde,
So teach him to know our Noble grace.
For before that he doth againe appeare,
An other manner of person we will him make,
S. 34. Yea, and wée will cause all persons, farre and neare,
As a worthie Gentleman him to take.

Incontinencie. If it will please your grace to walke,
I will bringe you where as Moros is.

Fortune. Cum, wayt vpon me, by the way wée will talke,
Thou shalt se wonders after this.

Go out both.

Pietie. I am come hither now to complayne,
Not only to sée this foole thus to miscarie,
Which vertuous Discipline doth disdayne,
And to honestie is contrarie,
But also of a great multitude,
Which despise God and his Councell,

As though there were no beatitude,
No torments for sinne with Deuilles in Hell.
I can say no more of Pietie,
Then I haue said a litle before,
Which is to serue Gods Maiestie,
The same to loue, to feare, to honour.
But now, alas, what manners, what heauy times:
Pietie is vtterly extinguished,
What contempt is there, what crimes,
More mischiefe then can be published;
And as Gods Maiestie is despised,
So the loue among men doth abate;
Neuer was there greater hatred deuised,
Then is among men of euery estate.
What falshood, what desceit and guile,
What subtilties are of men inuented,
Who doth not his body with sinne defile.
Who is with his owne state contented?
I haue redde of many worldes and seasons,
Of so sinfull a world did I neuer read;
About mischiefe men occupie their reasons,
None other thing now a daies is in their head.
Yet God hath sum good people, I darre say,
Which pray deuoutlie, fast and abstaine,
And call vpon him night and day,
The wickednes of our times to restraine;
S. 35. And I doubt not for his owne name sake,
He will subuert the workes of sinne,
Which he graunt shortly to slake,
And that vertue the victorie may winne.

Wrath. Ha, ha, ha, I must laugh to see Fortunes daliance;
Lord, how she hath this foole enhaunced!
The sporte is to see his countenance,
This wealth hath to him straungly chaunced.
But they say that fooles are fortunable,
It appeareth to be the trew now indeede,
Fortune hath made a foole honorable,
And like more in honour to proceede.
Now am I sent Officers to seke,
Impietie, Crueltie, and Ignorance.
I must trudge about all this weke,
Not a litle vnto my hinderance.

Pietie. Such a Master, such seruaunts in déede,
O what a plage is it euermore,
When vertuous men haue euell spéede,
And fooles haue ease, wealth and honour!

Haue we not had manifest probation,
Haue not men of God beene put to silence?
And such fooles in whom was no good disputation,
But altogether with Crueltie gaue they sentence.

Wrath. Thou art one of them for whom I seke,
Not for thy honour, but for thy decay;
I haue commaundment to choppe thee as a leeke,
If thou wilt not get the away.
Wherfore be ruled by my Councell,
Cum no more into Moros Companie,
For both with shame he will expell,
And put thee also to vilanie.

Pietie. Better it is to meete a she Beare,
When she is robbed of her whelpes,
Then with a foole that rule doth beare,
For nother reason nor learning will be his helpes.

Wrath. No moe wordes, but get the away at once,
I am *Wrath*, sone kindled and set on fire;
S. 36. Speake one worde and I will breake thy bones,
And tread the downe here in the myre.
Yea, I aduise thee, loe what wrath can do,
To wrath place to geue he is glad,
To fooles many are glad to leane to,
For feare of theyr rage when they are made.
Yonder cometh one that I seeke for,
I am deceiued, if it be not the same;
As he were blinde, about he doth pore:
Ignorance, I suppose, is his name.

Ignorance. Is there any body here in this place?
I am sent for in all the hast, I weene,
I am commaunded to come away apace,
They will maruell where so long I haue beene.

Wrath. Whether should you go, I pray you, frend,
And who is it that for you did send?

Ignorance. Lady Fortune did tell me her minde,
And to speake with Moros I do intend.

Wrath. To tarry here if you will take the paine,
Moros will come hether anone;
Where impietie is I would know fayne,
And where I should speake with him alone.

Ignorance. Crudelitie, Impietie, and I
Were coming all three together;

I thinke verily that they are passed by,
And gone euen the right way thether.

Wrath. What are theyr names when they come there,
What do you call Impietie?

Ignorance. Philosophie his name is euery where,
Crudelitie, Prudence, and I Antiquitie.

Wrath. Very well, I am glad of this in déede,
By reason hereof my Jornie is at an ende;
I purpose no further to proceede,
To returne againe I do intende.
I will cause Moros to make hast,
Antiquitie tarrieth for you, I will say.

Ignorance. Yea, and though the time be somwhat past,
Tell him that I did not well know the way.

Go out Wrath.

S. 37.

Ignorance. *Ignorance*, yea, *Ignorance* is my name,
A meete mate with fooles to dwell,
A qualitie of an auncient fame,
And yet drowne I many one in hell.
The Papistes, which the truth do know,
Lord, how I haue nuseled them in my science.
I haue so taught them, that how so euer the wind blow,
They shall still encline to my sentence,
So that, though they haue knowledge and cunning,
They are but Ignoraunt and fooles;
After euery Heresie and Poperie they are running,
And delight daily to learne at newe scholes.
Also many that do them selues abuse,
Some in that Iniquitie and some in this,
By *Ignorance* they do them selues excuse,
As though they know not that they did amisse,
When theyr conscience beare them record,
That theyr actes are wicked and euill.
Therfore when they shall come before the Lord,
He shall condemne them with Satan the Deuill.

Moros. A, Syr, my beard is well growne,
(Entre gaily disguised and with a foolish beard.)
I thought that I should be a man ones,
Yea, a Gentleman, and so will I be knowne,
A man of honour both body and bones.
How say you, my Councellours, tell me,
Haue I not a Gentlemans countenance?

Impietie. A better face, truly, I did neuer se,
Nor a better legge in my remembraunce.

Crueltie. Yf you had not bene comly and wise,
Fortune would not haue so fauored you:
You muste appeare to be straunge and nyse,
That will cause men humbly to bowe.

Ignorance. Goddes deintye, is this Master *Moros*?
A propre Gentleman, by saint Anne;
To dwell with your maship I purpose,
And to do you the best seruice that I can.

Impietie. This is an other of your Councell,
Whose name is called Antiquitie:
S. 38. His wordes are trewer then the Gospell,
A person full of truth and fidelitie.

Moros. You are welcome, gentle sanguinitie;
A, Syr, is sanguinitie your name?

Crudelitie. He is called auncient antiquitie,
A person of good stocke and great fame.

Moros. Welcome againe then, gentle tandiditie,
And you are welcome all three in déede [1]).
Pild lousy boy, Fippence and tandiditie,
How do you, welcome all, good speede.

Impietie. Forsoth, I am called Philosophie,
Prudence is this mans name, doubtlesse,
Antiquitie he is called, verilie,
As here after we shall more plainly expresse.

Moros. Pild lousy boy, Fippence and tandiditie,
You are welcome, you come to wayte one me.

Ignorance. Yea, and to serue you with all humilitie,
And to fulfill your requestes redy to be.

Impietie. Fortune appointed me to be gouernour,
Of your owne person you to directe:
And to conuince euery vaine troubler,
Which shall presume your minde to infecte.

Crudelitie. And me she appointed them to correct,
Which should do ought against your minde,
Yea, and your profites and rents to collect,
And to seke narowly where we may them finde.

---

[1]) indéeee.

Ignorance. I am ordeined alway to giue you warning
Of exercitation in any science:
Lesse you hurt your wittes with learning,
And dull your vnderstanding and science.

Moros. Shall I tell you, there was one pynuttre,
Who a while had me in his handling;
He was vp with God and holy diuintre,
But I was sore wery of his wandling,
And that curst hooreson Diricke Quintine
Would beate me shrewdly, by Gods Passion;
He went about me to famish and pine
Through one arse out of fashion.
S. 39. I shall desire you, pild lousy boy,
And you, Fippence and tandiditie,
Them to bannish and vtterly destroye,
For I feare their crudelitie.

Impietie. Feare? and you a man of nobilitie?
Remember that you are come to manhood.

Crudelitie. Hath not Fortune set you in authoritie?
With your owne hand let their hart bloode.

Moros. Body of God, giue me my sworde.
Hart, woundes, I will kill them by and by.
Armes and sides, I haue spoken the worde,
His bloud and bones, they shall die,
Am I in authoritie, do you say?
May I hang, burne, head and kill?
Let them be sure, I will do what I may,
I will be knowne in authoritie, that I will.

Impietie. Pietie, Discipline, and Exercitation,
Meane you not them? I pray you.

Moros. They, indeede, haue put me to tribulation,
But I trow, I will trouble them againe now.
Body of God, am I in authoritie?
I will burne them, hang them, [and] boyle them,
As many as once professe pietie,
If I may know it I will turmoyle them.

Impietie. Of God, indeede, many of them talke,
And of the soule, and of Heauen and Hell,
But from you as fooles let them walke,
They speake of a thing wherof they can not tell.
I am named Philosophie,
The knowledge of all thinges I do containe,

In me is Astronomie and Astrologie,
The truth of all thinges in me do remaine.
I can teach you Heauen to know,
Which they call a Sphericall figure;
More perfight then any other hye or lowe,
Eternall, forsoth, in his owne nature;
Also how that the world was made
In the middest of the sayd Heauen,
S. 40. How V sonnes deuide it in theyr trade,
Of the Sicles and Epicicles seuen;
Of mouing and quiet I can teache,
Of matter and forme I can tell goodly geare.
Such as go vp into pulpettes and preache,
Especially these newe felowes, to them geue no eare,
Nay then, wheras you haue authoritie,
Suffer them not in any wise to dwell.
Be bold to punish them with austeritie,
For it is but all Heresie that they do tell.
Goodly doctrines I can teach you of nature,
And how it bringeth forth nothing perfightly
Without Art: this is a doctrine sure,
Also how the same worketh secretly.
Now such as of God to you will talke,
Of Heauen, Hell, or of the soule,
From your presence bid them walke,
Yea, though they alledge Christ and Poule.
Concerning those thinges I am appointed,
To bring you into the veritie,
Endeuer your selfe[1]) to be acqueinted
With your Noble Counceller Antiquitie;
From time to time euermore still
He shall in your companie remaine;
Prudence shall get in, poll and pill,
For euermore seeke for your gayne.

Moros. You are a cunning person, I sée that;
Would to God, you had a better name,
Pild lousy boy, fye, that is to flatte,
And to call you Fippence it is a shame.

Ignorance. His name, I tell you, is *Philosophie*,
In whom is contained all science;
Antiquitie is my name, verilye,
And this person is called *Prudence*.

Moros. Gods blessinge on your harts all,
I shall remember your names, I trowe;

[1]) felfe.

My seruants by theyr names I will call,
If my beard a litle longer would growe.

S. 41. [*Impiety.*] I doubt not but, as you grow in age,
So you will encrease in sapience:
You shall neuer want a witty page,
To sharpen your intelligence.

Ignorance. With all your affaires let vs alone,
Geue you your minde to pleasure,
Eate, drinke, dally and play with Ione,
Wee will maintaine your state with treasure;
Sum will moue you to reade Scripture,
Sum would haue you seen in Stories,
Sum to feates of armes will you allure,
All these are but plaine vaine glories:
Mary, I woud haue you seene in cardes and dise,
As you shalbe, I trow, with in a while;
We trust to make you in them so wise,
That none shalbe able you to begile.

Crueltie. You must set your selfe forth with the best,
You must learne to haue a diuerse countenance,
Frowning when a thing you shall detest,
Pleasant when ought is for your furtheraunce.
So, lo, that is well when you are angrie,
Metely well to when you are pleased;
A smiling countenance you must carie,
When your conceit is in all thinges eased.

Impietie. By my trouth, wot you like whom he doth looke?
He is as like a cosin of mine as euer I did sée.

Crueltie. That he is like him in face you may sweare on a booke,
And also his conditions with his do well a gree,
As touching all godlines a foole he was;
But in filthy demeanour who was worse?
Out of doubt, in sinne he did so excell and passe,
That the whole countrie for him God did curse.

Ignorance. Leaue, I pray you, Syrs, what needeth this clatter?
You talke, sir, me thinke, you wot not what:
I pray you go forward with our matter,
If you know any waies for our masters profit, speake that.

Crueltie. To prouide thinges to come by Policie,
I will worke vnder such a pretence,
S. 42. That all thinges shall appeare honestlie,
And for that cause am I named Prudence;
Againe in prouiding your necessaries,

I will in such a sort canuas the lawe,
That such as be your aduersaries
Shalbe brought to Corum and awe.

Moros. O who hath such seruants as I haue,
So learned, so wise, in Hall and in Schole?
Among them all, there is not one Knaue,
So that it skilleth not though I be a foole:
Would to God I had my seruaunts together,
Pastime, Pleasure, and Robinhoode;
I pray you, take paine to call them hether,
To haue them wait on me, it should do me good.

Impietie. You know the names of all your seruaunts,
It may please you them here to recite;
Wée must also know the names of your tenaunts,
That in your bookes of accomptes we may them write.

Moros. Pild lousy boy, you are the best,
None of them better then you, none so good;
Fippence and Tandiditie be nexte,
Pastime, Pleasure, and Robinhoode;
Here be six honest persons indéede,
By saint Malkin, it is an honest traine;
You shall haue all one liuery and wéede,
For you all intend my profit and gaine.

Crueltie. To the draper I will go and bye cloth,
And aray all your seruaunts in a liuery;
To wait on you otherwise I would be loth,
That wil be Gentlemanlike, verily.

Impietie. The great affaires I do consider,
That Prudence in other thinges must haue:
It is best therfore that wee go together,
So shall we be sure money to saue.
And here we leaue auncient Antiquitie,
A person that no bad Councell will geue,
He is prudent and full of sagacitie,
His councell se that you do beleue.

S. 43.

Moros. I haue seruaunts that finely can sing;
Let me here, I pray you, what you can do,
Singing and playing I loue aboue all thing,
Let me here you, I pray you, go to.

Ignorance. I am old and my voice is rustie,
Yet I will sing to do you pleasure.

Moros. We will haue drinke if you be thurstie,
For I loue to drinke without measure.

Ignorance. You must beginne, for I can no skill,
Yet I will iumble on as well as I can.

Crueltie. We are indifferent, sing what ye will,
We were brought vp with a singing man.

Impietie. We take our leaue of you for this season,
Sing some mery song. In time we shall wayte on you againe.

Crueltie. To haue a time it standeth with reason,
[I]n order to set among your traine.

Moros. In my house you will appoint me Officers,
Such as shall bring in to make frolicke chere;
But those that of Discipline and Pietie are folowers,
I would haue rooted out both farre and nere.
Fare ye well: as soone as you can returne,
For I can do nothing without your councell.

Impietie. He that speaketh one word against you, we will burne,
Hang or heade him like a rebell.
Go out both.

Moros. Yea, mary, Syr, this doth me good at the hart;
Fare ye well, worthy to serue a Gentleman.

Ignorance. I tell you they were not brought vp at the Cart,
Full worshipfully their curtesy they can;
Now, Syr, tell me how feele you your stomacke,
Are you disposed to play, eate, or drincke?
Tell me, if there be any thing that you lacke,
Deuise what ye wil, and in minde do ye thinke,
You shall haue it what so euer it doth cost,
We will neither passe of wind nor wether.

Moros. By my trouth, the thing that I desire most,
Is in my cappe to haue a goodly feather.

Ignorance. A feather? a matter of great importaunce,
You shal haue a feather if it cost a pounde.
S. 44. Looke vp lustelie, vse a gentlemans countenance,
And a feather, I trowe, for you shall be found.

Moros. A feather would make me looke a loft;
Haue you one? what, a redde one?
Now I thanke you, it is goodly stoft,
This will make me a Gentleman alone.

Make it fast, I pray you, in my cappe.
Now, by my honour, I thanke you hartelie,
This will beare away a good rappe,
As good as a sallet for me, verilie.
I looke vpward now alwaie still,
Goddes daies, my feather I can not see,
Looke vpward to see the fether. Of this Feather I can no skill,
Beshrew thy hart, I haue hurt my knée.
Stumble and fall.

[*Ignorance.*][1] Like the Philosopher that looked so hie,
So long that he fell into the myre,
Also another that gased so into the skie,
Till he fel grouelinges in the fire.
For a gentleman to looke hie it is meete,
But in all thinges there is a meane;
It becommeth you to take heede to your fete,
Lesse you make your garments foule and vncleane.

Moros. A vengeance take this foolish feather,
While it is there I can not looke downe.

Ignorance. Fie, fie, you should haue said so rather.
Looke here how vnseemelie you weare your geare,
See, See, it hangeth all on the one side,
And your sword is betwene your legges;
Wise men will you mocke and deride,
And not set by you a coupple of egges.
Let me helpe you to set your gowne right,
On this fascion your sword you must weare,
A lacke, a lacke, if I had a good sight,
I woulde trim you in your geare.

Moros. Must I not looke ouer my shoulder somtime?
I haue seene some that thus would iette.

Ignorance. To be equall with the best do you cline,
S. 45. Remember still that in honour you are set.

Here entreth *Discipline.* The longer thou liuest, the more foole thou art,
Euery day more foole then other;
Thou wilt play such a foolish part,
As shall shame countrey, father and mother.
Good audience, note this fooles proceding:
In tendre age in Idlenes he was nuseled;
In adolencie when Pubes was springing[2]),
Touching vertue, as a dogge that is museled,

[1]) ſ. [2]) ſpringing.

Yll willing to learne and therfore vnapt,
All his senses he applied to vice;
Anone with such companions he was wrapt,
As no yong man will be that is wise.
Neuer could I bring him to Pietie,
That is God to serue, to loue, to feare;
Neither to do ought for his owne vtilitie,
Neither reuerence in his hart to beare.
But as fooles all are vnpatient,
So was he geuen to hastines and yre,
In lecherie as fooles be all incontinent,
Through Idlenes he was set on fire.
When to mans state ones he attained,
Worldly Fortune did him in wealth erect;
God and good Councell he disdained,
Being then with all miserie infecte.
Now is he come vnto plaine Impietie,
Which perswadeth him God to denie,
And with him is ioyned Crudelitie,
Against the innocents to replie.
Behold, here he is ledde with Ignorance,
So that he will not beleue the veritie;
Beside these he hath other mainteinance,
To vpholde him in his iniquitie.
Of suche the Prophete did Prophecie:
The foole saith in his hart, there is no god;
Corrupt are they and full of villanie,
Therfore shall they be beate with an yron rodde.

Moros. Can you tell of whom this tale they haue told?
S. 46. I am a man, he knoweth me not now.

Ignorance. Tush, face him out, feare not, be bold,
For all this talke he hath of you.

Moros. Syra, shall I drawe my sword or daggar?
It is not best to kill him out of hand.

Ignorance. Tush, you are but a craking braggar,
I would se you boldly him to withstand.

Moros. Would to God that pild lousy boy were here;
Good Lord, what meaneth my man Robinhoode?

Ignorance. Are you afrayde? for very shame, draw nere,
I would let out sum of his sawsie blood.

Moros. Good man you, know you who I am?
My beard is growne, I am a man now,

You shall repent that hether you came,
I will kill you, I make God auow.
A vengeaunce on it, my daggar will not out,
Syr, I pray you, how my hand doth quake;
Rayle on mee, you beggarly loute;
You and I a fray will make.
Am I not a Gentleman, knaue?
Body of God, will you presume?
Truly, Tandiditie, no power I haue,
So great is my angre and fume.

Discipline. A foole vttereth his angre in hast,
And hath not the wit measure to keepe;
Where much angre is, strength is past,
And wisdom is drowned in folly deepe.
As fayer legges to a cripple are vnseemelie,
So to a foole honor is vndecent:
As snow in haruest is vntimelie,
So is it a plague where a foole is regent.
What should a foole do with money or treasure,
Seing that Sapience he can not bye?
In voluptuousnes he walloweth without measure,
As a beastly swine doth in his filthie stye.

Moros. Body of God, for angre I am like to die.
Where is Robinhoode and pild lousy boy?
Callest thou me foole? I vtterlie thee defie;
S. 47. Thee and all thine this sword shall vtterlie destroie.
Plucke out my sword, good Tandiditie;
Passion of God, kill him downe right.

Ignorance. He should not long liue in tranquilitie,
If I had my perfight senses and sight;
But be you ruled by my Councell,
For this time let vs depart and geue place,
We shall send them hether that shall him compell,
To holde his peace, yea, spite of his face.

Moros. Content, content, we will go hence in déede,
We will send to you ere it be long.
Alas, where be my seruaunts in time of néede?
This tough horesun for me is to stronge.
Go out both.

Discipline. As scripture calleth this the hiest sapience,
God to know, to feare, to loue, and obey,
And the most pure and high intelligence
Is to follow his precepts night and day,

So God to contempne, to despise, to hate,
Is such a folly as none is more extreme.
This is the most miserable state,
Yea, no state at all, as wise men do esteme,
When a foole is compassed with Impietie,
Which is the contempt of God and his ordinaunces;
And such a foole erected to authoritie,
The people must néedes sustaine many greuaunces.
For there God can not be duly honored,
His holy Sacraments had in estimation,
Neither the publique weale rightly gouerned,
But all commeth to vtter dissipation.
If we should say all that might be said
Of fooles in their extreme folly,
How Goddes people by them haue decaied,
Two daies would not serue. I thinke, truly.

Go out.

Here entreth *People.*

Intollerabilius nil est quam diues auarus,
Quam stultus locuples, quam Fortunatus iniquus.
There is nothing more intollerable,
Then a ritch man that is couetouse,
A foole wealthy, a wicked man fortunable,
S. 48. A Iudge perciall, an old man lecherous.
Good Lord, how are we now molested!
The deuill hath sent one into our countrie,
A monstre whom God and man hath detested,
A foole that came vp from a lowe degre.
My name is people, for I represent
All the people where Moros doth dwell,
Such a person as [this][1]) is with nothing content.
So that we thinke him to be a deuill of hell;
Neyther learning, wisdom nor reason
Will serue where he taketh opinion.
His wordes and actes be al out of season;
By honest men he setteth not an Oynion,
And as he is, such is his familie:
Not one honest person, among them I do knowe,
Ruffians, vilaynes, swerers, full of blasphemie,
Despysers of all honest men, both hye and lowe,
A whole Alphabete of his officers
I can recyte, though it be not in ordre,
A rable of Roysterly ruffelers,
Which trouble al honest men in our borders.
As for Impietie, Crueltie, and Ignorance,
Are cheif of his counsell, verily;

[1]) f.; vielleicht auch *they* 1711.

Idlenes, wrath, and lecherous dalliance
Are they which in youth kept him company.
Syr Anthony Arrogant, Auditour,
Bartilmew brybor, Bayly,
Clement Catchpole, Cofferer,
Diuision, double faced dauie,
Edmund enuiouse, chiefe of the Eawery,
Fabian falshode, his head farmer,
Gregory gorbely, the goutie,
Gouerneth the grayne in the garner.
Haunce Haserder the horsekeper is,
Iames the iust is the cheife Iudge,
Leonard Lecherous is man of law, I wisse,
Kenolme the knaue is in cokery no drudge,
Martin the murtherer, maister of musicke,
S. 49. Nicoll neuer thrift, the Notary,
Owen ouerwhart, Master in Phisicke,
Quintine the quaffer, for nothing necessary,
Rafe Ruffian, the rude raylour,
Steuen sturdy, Master Suruayer,
Thomas the théefe, his chéefe tailour,
William witlesse, the great warriour:
With these and such like many moe
We in his circuit be oppressed;
For remedie wée wot not whether to goe;
To haue our calamitie redressed,
Vnto God only wee referre our cause,
Humbly we commit all to his iudgment,
Wée haue offended him and his holy lawes,
Therfore are wée worthy of this punishment.
Go out.

Moros. Where is he, blood, sides, hart and woundes?
Entre Furiousely with a gray beard. A man I am now, euery inch of mée,
I shall teach the knaue, to kepe his boundes;
What his pratling will proffit I will sée.
With me to come I would not suffer one,
Yet, seruaunts I haue and that plentie;
I my selfe, I trow, am good inough alone,
Yea, by the Masse, if there were twentie.
Make no more a do but fend thy heade,
Haue at thee, thou shalt know that I am a man.
Fight alone. I will make the that thou shalt eat no more breade;
Rayle no more at Master Moros then.
What, there, eyther I haue him slaine,
Or elles from my sight he is fledde;
He is neuer like to trouble me againe,
I warrent him, I haue brought him in bedde.

Entre with a terrible visure

Gods Iudgme[n]t.

The longer thou liuest, the more foole thou art.
This to the hath béen often recited,
For so much as thou hast playd such a fooles part,
As a foole thou shalt be iustly requited.
I represent Gods seuere iudgement,
Which dallieth not where to strike he doth purpose;
Hether am I sent to the punishment
S. 50. Of this impious foole, here called Moros,
Who hath sayd there is no God in his hart;
His holy lawes he had stoutly blasphemed,
Godly Discipline could neuer his mind conuart,
Vertue nor honestie are not of him estemed.

Moros.

A Pestilence take them horesun knaues,
They are euer absent when I haue neede;
Horesunnes, bring your clubbes, billes, bowes, [and] staues;
I see that it is time now to take heede.

Gods Iudgme[n]t.

According vnto his most wicked beleue,
So with his neighbours wickedly he dealeth;
From the poore he doth take and nothing doth geue,
He oppresseth, brybeth, defraudeth, and stealeth.
If he beleued God, good workes to rewarde,
And Deuilles wickednes to punish in fire,
His promises and threates he would more regard,
Do penance and for mercy desire.
But such fooles in their harts do say,
That there is no God, neyther Heauen, nor Hell;
According to their saying they follow that way,
Like as a litle before I did tell.
For as much as vengeance to God doth belong,
And hee will the same recompence,
That he is a God of power, mightie and strong,
The fooles shall know by experience.
With this sword of vengeance I strike thée,
Thy wicked Howsehold shalbe dispersed,
Thy children shalbe rooted out to the fourth degrée,
Like as the mouth of God hath rehersed.

Strike Moros, and let him fall downe.

Moros.

Eyther I haue the falling sickenes,
Or elles with the Palsey I am striken:
I feele in my selfe no manner of quickenes,
I beginne now straungly to sicken.

Gods Iudgme[n]t.

If thou hast grace, for mercy now call,
Yet thy soule perchaunce thou maist saue:
For his mercy is aboue his workes all,
On penitent sinners he is wont mercy to haue.

Moros. It was but a qualme came ouer my hart,
S. 51. I lacke nothing but a cuppe of good Wine.

Gods Iudgme[n]t. Indurate wretches can not conuert,
But die in their filthines like swine.
Entre Confusion with an ill fauowred visure, [and] all thinges beside ill fauoured.
Behold, here cometh shame and Confusion,
The reward of such wicked fooles all:
To all the world shall appeare thy abusion,
Thy wickednes, and false beleue, to great and small.

Moros.[1] Here is an ill-fauoured knaue, by the Masse,
Get the hence, theefe, with a wanion.

Gods Iudgme[n]t. This is the reward of such a foolish Asse,
For euermore he shalbe thy companion.

Confusion. The wise shall haue honour in possession,
Thus the wise King Salomon doth say:
But the portion of fooles is Confusion,
Which abideth with them for euer and aye.

Gods Iudgme[n]t. Confusion spoyle him of his aray,
Geue him his fooles coate for him due:
His chayne and his staffe take thou away,
In sorow and care for euer let him rue.

Moros. Am I a sleepe, in a dreame, or in a traunce?
Euer me thinke that I should be waking:
Body of God, this is a wonderfull chaunce,
I can not stand on my feete for quaking.

Confusion. As the eares of an Asse appeared in Midas,
Though it were long or it were knowne,
So at length euermore it cometh to passe,
That the folly of fooles is openlie blowne;
And then in this world they haue confusion,
That is reprofe, derision, and open shame,
And when they haue ended all their abusion,
They leaue behind them an abhominable name.
Come, foolish Moros, come go with me,
And I shall bring thee to a shamefull ende;
Thy malice will not let the, thy foly to sée,
So that thou hast not the grace, thy life to amend.

Moros. *Sancti*, Amen, where is my goodly geare?
I sée well that I was a sléepe indéede.
What, am I faine a fooles coate to weare?

---

[1]) Im Original eine Zeile zu tief.

S. 52. Wée must learne at 'Christ crosse me speede'.
Other I was a Gentleman and had seruauntes,
Or els I dreamed that I was a Gentleman.

Confusion. But thou art now a pesant of al pesantes,
A derision and mocke to Man and Woman;
Cum forth of thy folly to receiue thy hyre,
Confusion, pouertye, sickenes, and punishment,
And after this life eternall fyre,
Due for fooles that be impenitent.

Moros. Go with thee, ill fauoured knaue,
I had leuer thou wert hanged by the necke;
If it please the Deuill me to haue,
Let him carry me away on his backe.

Confusion. I will carry thée to the Deuill in déede,
The world shalbe well ridde of a foole.

Moros. A dew to the Deuill, God send vs good spéede,
An other while with the Deuill I must go to schole.

Gods Iudgme[n]t. For sinne though God suffreth Impietie,
Greatly to the dishonour of his name,
Yet at length he throweth downe Iniquitie,
And putteth the Authours therof to shame.
So confounded he tyrantes in times past,
Whom holy Scripture fooles doth call;
For as beastes here their times they did wast,
And from our wickednes to an other did fall.
What shall we néede their names to recite,
Seing that euery man hath of them heard?
In our times we haue knowne fooles full of spite,
And in this world haue séene their reward.
Wée do not only them fooles call here,
Which haue not the perfight vse of reason,
Innocents wherof be many farre and nere,
In whom discretion is geason;
But those are the greatest fooles properly,
Which disdaine to learne sapience,
To speake, to do, to worke, all thinges orderly,
And as God hath giuen intelligence,
But contrarie to nature and Gods will
S. 53. They stoppe their eyes through wilfull Ignorance,
They seke to slea, to prison, to pole, to pill,
Only for their owne furtherance.
Of all fooles, indéede, this is the worst kinde,
Wherof this time we haue treated,

Which to all mischiefe geueth his minde,
And refuseth to be instructed.
Many thinges moe of fooles we could talke,
But we haue detained long our audience,
An other way I am compelled to walke,
Desiring you a while to haue patience.
Go out.

Entre all III.

Exercitation. Although this foole of whom we haue spoken
Hath refused all honest exercise,
Yet the harts of wisemen God doth open,
Vertuouse occupation not to despise.
For vndoubtedly it is as hard as they say,
To get the scepter out of the hand of Hercules,
As for one to be well occupied night or day,
That is nuseled in vnhappy Idlenes.
For as *Theophilactus* doth write,
Idlenes hath taught all iniquitie;
And as Ezechiel also doth recite,
Idlenes taught the Sodomites impietie.
Neuer will I beleue that man good to be,
Whether he be of the Clergie or Lay,
Whom Idle and not well occupied I sée,
Which do nothing but eate, drinke, and play.

Pietie. We desire no man here to be offended,
In that we vse this terme *Pietie*,
Which is despised, and vily pended,
Of sinners and Authours of Iniquitie.
For the Heathen Philosophers and Oratours
Vsed the same terme and in the same sence,
Learned Christians, true worshippers,
Created of Pietie with his science.
Plato, Aristotle, Valerius, and Tully,
Wrote of Pietie and diuerse other,
And called it an honour due to God only,
S. 54. And a naturall dutie to Father and Mother.
Saint *Augustine* in his booke of Gods citie,
And in other Noble works that he did make,
Treateth holily of this terme Pietie,
And as he doth take it, so do we it take.
Ipsa est illa sapientia quae Pietas vocatur,
Qua colitur Pater luminum:
A quo est omne datum optimum.
That is the hiest sapience notified,
Which is called Pietie in deede,
Wherby the Father of light is worshipped,
From whom euery good gift doth proceede.

Discipline. Touching my person called Discipline,
In the processe I haue said sufficient;
Yet to ende with some honeste doctrine,
You shall here a learned mans iudgement;
There be many Disciplines as Authours do say,
Among all, there be two principall,
That be *Scire* [*and*] *Sapere* alway,
To haue cunning and wisdom withall.

Exercitation. *Vt furiosus*[1]) *habens gladium, sic doctus iniquus:*
Without faile this is a notable verse;
I would all men could it well by roate,
The sentence therof Salomon doth reherse,
I wishe all the audience it to noate:
A wicked man hauing learning and cunning,
And doth many sciences vnderstand,
Is like one whose wittes are running,
I meane a madde man hauing a sword in his hand.

Pietie. For [as][2]) a madde man hauing in his hand edge toole,
Seketh both him selfe and other to kill,
So a cunning man without wisdom is but a foole;
For both him selfe and many other he doth spill.
Wherfore who so euer hath intelligence,
Let him humblie desire of God euermore,
That he will also geue him sapience,
To bestowe his cunning to his honour.

S. 55.
Discipline. This is the sum of the hole intent,
To induce youth to these two aforesaide:
Scire [*and*] *Sapere*, you know, what is ment;
Then many thinges amisse shalbe well staide.

Exercitation. To learne many thinges, and many thinges to know,
Then to haue wisdom the same to direct,
These be two Disciplines meete for hye and lowe,
Which to all vertues do the minde erect.

Pietie. For this time wee haue sayd sufficient,
With *Scire and Sapere* we make an ende,
Beseching our Lord God omnipotent,
That among vs his grace he may sende.

Discipline. And here we make an ende, trusting that all you present
Will beare vs recorde that no estate we defame:
To prayse the good order now set is our intent,
And to further the glory of Gods holy name.

---

[1]) fluuiosus. [2]) f.

Exercitation. God saue the Queenes Highnes, and the Nobilitie,
Defend her long, we beseeche thee, Lorde:
Which is the Patronesse of all humilitie,
A setter forth of truth, and louer of concord. 1963

Pietie. God preserue the Queenes most honorable Councell,
With all the Magistrates of this Region,
That they may agree to maintaine Gods Gospell,
Which is the most true and sincere Religion. 1967
To roote out Antechrist, I pray God, they may take payne [1]):
Then will the Lord send them honour and fame,
And after this life, geue them the reward of the same. 1970

Discipline. Pray wée for the Clergie and hole Spiritualtie,
That they may teach and set forth Gods truth alway;
I beseeche you, let vs pray for the hole communaltie,
That vpon vs all God mercy take may,
So that eche one of vs in the right way may staye.
All glory, honour, impery, maiestie, and dignitie,
Be geuen both now and euermore to the blessed Trinitie. 1977

FINIS.

Berichtigung: S. 17 ist zu V. 75 und 77 die Verszählung, wie sie das Metrum erforderte, beim Druck weggefallen.

---

[1]) Ein Vers scheint ausgefallen.

Über die physiologischen Grundlagen der Shakespeareschen Psychologie.

Von

S. Singer.

In einem Vortrage dieses Titels, veröffentlicht Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 1 ff., hat R. Loening den Nachweis zu führen gesucht, daß diese Grundlagen die medizinischen Anschauungen der Renaissancegelehrsamkeit seien, deren Kenntnis sich Shakespeare durch Lektüre des einen oder anderen gelehrten Werkes seiner Zeit verschafft habe. Im Gegensatze dazu glaube ich ausführen zu können, daß die Anschauungen Shakespeares über diese Punkte nicht die gelehrten, sondern die volkstümlichen seiner Zeit waren, die freilich mit jenen großenteils noch übereinstimmten, daß er aber jedenfalls keine einschlägigen gelehrten Werke gelesen zu haben braucht, sondern nur das wußte, was die gebildeten, nicht gelehrten, Kreise seiner Zeit über diese Sachen zu wissen glaubten, was aus der theologischen und medizinischen Gelehrsamkeit der verschiedensten früheren Epochen zu diesen Gebildeten und Halbgebildeten durchgedrungen war. In einem Falle sieht sich Loening selbst genötigt, einen solchen volkstümlichen Ursprung einer Shakespeareschen Anschauung zuzugestehen, in den Äußerungen über die Leber (S. 29 f.), die sich in direktem Gegensatz zu den Doktrinen der Renaissancephysiologie befinden. Daß übrigens der Blutüberfüllung oder Blutleere des Herzens resp. der Leber die gleichen Folgen zugeschrieben werden, ist kein Widerspruch; denn der eigentliche Träger der in Frage stehenden Eigenschaften der Tapferkeit und der Liebesbrunst ist das Blut, dessen Hauptbehälter aber eben Herz und Leber sind:

vgl. Bartholomeus Anglicus, Liber de Proprietatibus Rerum (Argentorati 1491) Lib. 4, Cap. 7. *omne animal carens sanguine est maioris timoris animali habenti sanguinem .... Sanguis prima et precipua est materia cordis et epatis .... vigoris cordis et spirituum conservativus, letificativus, amoris excitativus.* So wird in dem von Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare herausgegebenen Drama Gismond of Salerne IV, 2, 97 (Brandl S. 572) der Leber und dem Herzen die gleiche bewegende Kraft zugeschrieben: *These armes can soner rend out of this woefull chest Th'vnhappy liuing hart, the liuer, and the rest, That yeld vnto the same* (scil. *the arms*) *their liuely power to moue.* Mit dem undeutlichen *and the rest* sind wohl die Leber und Herz verbindenden Venen gemeint, wie in Marlowes Tamburlaine II, 3408 ff., wo eine Kugel, die Leber und die Venen zerreißend und bis zum Herzen vordringend, darauf drückt und durch all dies zusammen den Tod herbeiführt: *A deadly bullet gliding through my side, Lies heauy on my heart, I cannot liue. I feele my liuer pierc'd, and all my vaines, That there begin and nourish euery part, Mangled and torne, and all my entrals bath'd In blood that straineth from their orifex.* Wenn also Twelfth Night II, 4, 100 ff., wie Loening S. 30 meint, der Leber und dem Herzen hintereinander die gleichen Funktionen zugeschrieben würden, so wäre das ebensowenig ein Widerspruch oder eine poetische Licenz, wie wenn Marlowe Tamburlaine II, 2857 ff. in unmittelbarer Folge das Herz und die Nerven erzittern läßt: (*Tamburlaine*) *Makes Earthquakes in the heart of men and heauen. And now come we to make his sinowes shake:* vielmehr würde es eben nur beweisen, daß eine solche Gleichheit der Funktionen zweier verschiedener Körperteile seinen medizinischen Ansichten nicht widersprach. Es ist aber überhaupt nicht von einer Gleichheit die Rede, sondern nur von einem Vergleich der Liebe mit dem Hunger, *Alas their love may be called appetite*[1]) — *No motion of the liver, but the palate, — That suffer surfeit, cloyment, and revolt; But mine is all as hungry as the sea, And can digest as much*[2]) d. h. «die Liebe derjenigen, die nicht Treue halten können, ist dem Speisengenuß der Satten zu vergleichen, der von Übersättigung, Überfüllung und Ekel gefolgt ist, weil er nicht auf Hunger, Anregung der Leber, sondern nur auf Gelüst, Anregung des Gaumens, beruht».

---

[1]) Vgl. Othello I, 3 *To please the palate of my appetite.*

[2]) Othello III, 4 *They are all but stomachs and we all but food; They eat us hungerly, and when they are full, They belch us.*

Die Schlegelsche Übersetzung «Nicht Regung ihres Herzens, nur des Gaums» ist daher durchaus irreführend; will man unsern physiologischen Vorstellungen eine Konzession machen, so muß man etwa «Erregung nicht des Magens, nur des Gaums» einsetzen. Endlich ist es durchaus nicht ein von Shakespeare «frei erfundenes poetisches Bild», wie Loening behauptet, wenn Hamlet sich selbst eine Taubenleber (II, 3: *But I am pigeon-liver'd and lack gall*) zuschreibt, sondern daß die Tauben keine Galle haben, ist eine allgemein verbreitete Vorstellung des ganzen Mittelalters. Den Zusammenhang zwischen Leber und Galle aber kannte man wohl, vgl. Bartholomeus Anglicus l. c. V, 40. *Est enim cistula fellis quedam pellicula super gibbum epatis collocata.*

Auch die Hervorhebung von Leber, Herz und Hirn als die «Hauptträger und Mittelpunkte, als *sovereign thrones* des Lebens» (S. 9) brauchte Shakespeare nicht erst von der Wissenschaft seiner Zeit zu lernen; das war längst die geltende Ansicht, vgl. Bartholomeus l. c. III, 14: *Hec (anime virtus) itaque est triplex: naturalis que est in epati, vitalis siue spiritualis que in corde, animalis que in cerebro sedem habet;* Konrad v. Megenberg ed. Pfeiffer S. 33: *der gaist haizt in dem herzen lebleich, in der lebern natürleich, in dem hirn tierleich.*[1])

Die im Gehirn wohnende Seele identifiziert Loening S. 10 allzu einseitig mit der Vernunft, die nur ein Teil der im Gehirn wohnenden Seelenfakultäten ist. Es ist schon von anderen darauf hingewiesen worden, daß Shakespeare nach mittelalterlicher Anschauung sich das Gehirn in drei Kammern geteilt denkt, in deren vorderster die Phantasie, in der mittleren die Vernunft, in der hintersten das Gedächtnis wohnt; vgl. Love's Labour's Lost III, 2: *forms, figures, shapes .... these are begot in the ventricle of memory, nourished in the womb of pia mater.* Man faßt die Stelle ganz nur, wenn man ein Wortspiel annimmt, da *ventricle* sowohl Kammer, Gehirnhöhle, als auch Bäuchlein, kleiner Mutterleib, der Etymologie nach bedeuten kann. Also im Leibe des Gedächtnisses, der als Weib gedachten

---

[1]) Dieselbe Dreiteilung anders ausgedrückt Othello III, 3: *the execution of his wit, hands, heart.* Richard II. IV, 1: *I give this heavy weight from of my head, And this unwieldy scepter from my hand, The pride of Kingly sway from out my heart.* Merchant IV, 1: *On forfeit of my hands, my head, my heart.* Henry VIII., III, 2: *Your hand and heart, Your brain and every function of your power.* Titus II, 3: *Vengeance is in my heart, death in my hand, Blood and revenge are hammering in my head.* Lear I, 2: *Had he a hand to write this? a heart and a brain to breed it in?*

memoria, werden diese Formen erzeugt. Als *begetter*, als Vater, ist wohl die Außenwelt anzusehen, wie in der entsprechenden, freilich (richtiger als der halbgelehrte Schulmeister Holofernes) von der andern Seelenkraft, der Phantasie, handelnden Stelle des K. v. Megenberg S. 4: *Diu êrst (kraft* scil. *fantastica* oder *imaginaria) wirt swanger, wenne si zuo gevæht diu pild und geleichnüss aller bekantleicher ding und diu pild antwürtend ir die fünf auzwendigen sinn.* In dem mir vorliegenden Exemplar des Thomas Cantimpratensis (Cod. B. 53 der Berner Stadtbibliothek), dessen Liber de Natura Rerum die Hauptquelle des Megenbergers bildet, findet sich diese Stelle nicht, doch geht auch sie jedenfalls auf eine lateinische, also internationale, Quelle zurück. Zu vergleichen sind auch moderne Redensarten, wie sie das deutsche Wörterbuch 9, 2241 aus Wieland anführt: «jenes (Bild), das die Seele des großen Fidias mit der Idee des olympischen Jupiters schwängerte». Das Bild von der geschwängerten Erinnerung (besser Phantasie) wird durch den Pedanten, der seine ganze Weisheit zeigen will, durch ein zweites totgeschlagen, das er direkt anschließt: die Gedanken werden im Mutterschoße der *pia mater*, der das Gehirn umschließenden weichen Hirnhaut, genährt, *nourished*, vgl. Bartholomeus l. c. V, 3 *(pia mater) per venas quas habet cerebrum nutrit.* Kaum auf die Wagschale zu legen ist die Verwendung im Munde des Clown, Twelfth Night I, 5: *whose scull Jove cram with brains, for . . . . one of thy kin has a most weak pia mater;* vgl. Troilus II, 1: *his pia mater is not worth the ninth part of a sparrow.* Aber noch auf andere Weise als durch die von den Sinnen übermittelten Eindrücke der Außenwelt können die Gehirnpartieen geschwängert werden, nämlich durch die von den Feuchtigkeitscentren des Körpers ausgehenden *humores.* Dann muß das betreffende Centrum resp. die in ihm konzentrierten Seelenkräfte als Vater gelten. So ist es zu verstehen, wenn Chaucer, Canterbury Tales 1376 ff. (Knightes Tale) sagt: *ylike manie, Engendred*[1]) *of humours melancolike Beforne his hed in his celle fantastike.* Doch hielt man den Unterschied zwischen unteren und oberen Seelenkräften nicht konsequent fest, und so erklärt es sich, wenn Mercutio, Romeo I, 4, sagt: *dreams Which are the children of an idle brain, Begot of nothing but vain fantasy*, während Richard II (V, 5) *My brain I'll prove the female to my soul; My soul the father: and these two beget A generation*

---

[1]) Vgl. Othello I, 3 (Schluß) *It is engender'd* (der Plan): — *Hell and night Must bring this monstrous birth to the world's light.*

of still breeding thoughts[1]), es durch die Allgemeinheit des Ausdruckes *soul* unbestimmt läßt, ob von unteren oder oberen Seelenkräften die Rede ist. Wenn hier das Wort *beget* schon in weiterem Sinne auf beide Eltern angewendet wird, so erscheint es direkt mit der von Murray nicht belegten Bedeutung «gebären» in diesem Zusammenhange im Faustus von 1616, (ed. Breymann Scene XIIIa, 1874 ff.) *his labouring brain* (sein kreißendes Gehirn) *Begets a world of idle fantasies.*

Die andere Stelle, an der bei Shakespeare von dem Dreikammersystem des Gehirns die Rede ist, Macbeth I, 7: *That memory, the warder of the brain Shall be a fume*[2]), *and the receipt of reason A limbeck only,* wird von Clarke and Wright, Notes to Macbeth 1877 S. 101 (ich citiere nach Dyer, Folklore of Shakespeare 449), nicht ganz richtig erklärt. Ihre Paraphrase *the memory is posted in the cerebellum like a warder or sentinel to warn the reason against attack. Thus when the memory is converted by intoxication into a mere fume, then it fills the brain itself — the receipt or receptacle of reason, which thus becomes like an alembic or cap of a still*, scheint sich mir in umgekehrter Richtung zu bewegen; denn der Dampf, der durch übermäßiges Trinken aus den *humores* erzeugt wird, bewegt sich nicht vom Gedächtnis, das in der hintersten Gehirnkammer, der *puppis*, liegt, zur zweiten Kammer der Vernunft, sondern durch die erste der Phantasie, die übergangen wird, durch die Vernunftkammer hindurch in die letzte des Gedächtnisses. Den regelrechten Ablauf der Gehirnthätigkeit schildert Bartholomeus l. c. III, 16: *Virtus ymaginatiua illud quod format et ymaginatur transmittit ad iudicium rationis. Ratio vero quod ab ymaginatione recipit et quasi iudex iudicat et diffinit ad memoriam transmittendo. Memoria ea que fuerunt in intellectu posita recipit et, donec illa ad actum reducat, conseruat firmiter et custodit.* Thomas Cantimpratensis l. c.

---

[1]) Troilus I, 3: *I have a young conception in my brain, Be you my time to bring it to some shape.* III, 1: *hot blood begets hot thoughts, and hot thoughts beget hot deeds.* III, 3: *thoughts in their dumb cradles.* Sonnet 59: *how are our brains beguiled, Which, labouring for invention, bear amiss The second burthen of a former child!* 77: *and thou shalt find Those children nurs'd, deliver'd from thy brain.* 86: *That did my ripe thoughts in my brain inhearse, Making their tomb the womb wherein they grew.*

[2]) Vgl. Cymbeline IV, 2: *nothing, which the brain makes of fumes.* Tempest V, 1: *so their rising senses Begin to chace the ignorant fumes that mantle Their clearer reason.* Antony II, 1: *Keep his brain fuming.*

f° 5: *Testa capitis continet tres cellulas . . . In prima anterius formatur virtus fantastica vel ymaginatoria, in secunda que est in medio capitis virtus intellectualis, in tertia que est posterius virtus memorialis. Prima concipit, secunda discernit, tertia diiudicata custodit.* K. v. Megenberg S. 4: *Die drei kreft der sêl die behaltent den schatz aller bekantnüss. Diu êrst wirt swanger, wenne si zuo gevæht diu pild und geleichnüss aller bekantleicher ding . . . . Diu ander kraft in dem andern kämerlein die aht und schatzt diu dinch der vorempfangen ebenpilde reht als ain witzigeu êfraw. Diu dritt kraft in dem hindersten kämerlein behüet und besleuzt getriuleich diu dinc und durchbrüeft und durchmerkt si reht als ein sichereu slüzzeltragerin.* Also das Gedächtnis ist *custos*, *slüzzeltragerin*, *warder* des Gehirns, nicht insofern es den Zugang zum Gehirn verwehrt, sondern indem es dasselbe abschließt, als am äußersten Ende desselben gelegen.[1]) Daß die Dämpfe diesen Weg von der ersten Zelle anfangend nehmen, bezeugt uns Chaucer l. c. 10672 (Squieres Tale) *Ful were his hedes of fumositee* (weil sie viel getrunken hatten), *That causeth dreme*, denn die Träume werden natürlich *in cellula fantastica* erzeugt; daneben giebt es auch einen direkten Weg in die zweite (nicht die dritte) Zelle, s. Bartholomeus l. c. IV, 5: *aliquando etiam radices neruorum sensibilium illa fumositas maliciosa tangit et suo acumine siue furiositate ad intima ipsorum neruorum penetrans spiritum animalem ibi existentem impedit atque ledit, vnde et substantiam et rationis vsum perturbat, et linguam rationis interpretem titubando contrahit et peruertit, vt paret in ebrijs.* Es ist also in der Shakespearischen Stelle ein Hysteronproteron oder besser eine lose Anknüpfung durch *and*, wo logisch ein Causalsatz zu erwarten wäre, anzunehmen und folgendermaßen zu paraphrasieren: «So daß das am Ende des Gehirns als Beschließerin fungierende Gedächtnis in Rauch aufgelöst ist, dadurch daß die in der zweiten Zelle des Gehirns wohnende Vernunft infolge der Hitze der aufsteigenden Dämpfe ihre Funktion als Kühlapparat eingebüßt hat und als Destillationskolben ohne Kühlapparat die Dämpfe ungehindert durchläßt».

Meine obige Bemerkung, daß die Allgemeinheit des Ausdruckes

[1]) Vgl. Hamlet I, 3: *'Tis in my memory lock'd And you yourself shall keep the key of it;* dabei soll natürlich auch nicht der Zutritt zur Vernunft, sondern der Austritt aus dem Kopf verschlossen sein. Lear, I, 3: *Beat at this gate, that let thy folly in And thy dear judgement out*, läßt, indem er an die Stirne schlägt, Ein- und Austritt vorne erfolgen.

soul es unbestimmt lasse, ob von oberen oder unteren Seelenkräften die Rede sei, setzt sich wieder mit einer Behauptung Loenings in Widerspruch (S. 9), daß es «dieser engere Begriff der Vernunftseele ist, den auch Shakespeare regelmäßig im Auge hat, wenn er von der Seele des Menschen, von ihrer Vereinigung mit dem Leibe und von ihrer Trennung bei dem Tode spricht». Ohne das Wort «regelmäßig» pressen zu wollen, das vielleicht in Loenings Sinne Ausnahmen zuläßt, will ich im Gegensatze dazu den Beweis führen (da Loening meines Wissens den daselbst in Aussicht gestellten «vollen Beweis für diesen Satz» in der Zwischenzeit nicht erbracht hat), daß das Wort *soul* bei Shakespeare nicht irgend einem völlig fixierten Begriff entspricht, wie wir es von vornherein nicht bei einem Dichter sondern nur bei einem wissenschaftlichen Schriftsteller erwarten dürften, daß vielmehr Shakespeare das Wort wie alle Worte dem gebildeten Sprachgebrauche seiner Zeit gemäß anwendet, welcher Sprachgebrauch sich historisch entwickelt hat und also unserer ganzen Kultur entsprechend die Anschauungen verschiedenster Zeiten schichtenweise übereinander gelagert darstellt, auch die ältesten nicht ganz überdeckend, die als *survivals* manchmal überraschend genug zu Tage treten, so daß also nicht von einer Bedeutung die Rede sein kann, sondern von einer Anzahl von Bedeutungen, die als konzentrische und exzentrische Kreise teilweise in einander fallen oder sich schneiden.

Was nun zunächst die von Loening genannte «Vereinigung der Seele mit dem Leibe und ihre Trennung nach dem Tode» betrifft, in welcher Bedeutung sie sich zu dem bloß tierischen Leben in einen gewissen Gegensatz stellt, wie in der S. 10 angeführten Stelle Hamlet I, 4: *I do not set my life at a pins fee; And for my soul, what can it do to that, being a thing immortal as itself* — so ist diese aus dem theologischen Sprachgebrauche hergenommene Bedeutung so alt wie das Christentum in England. Ausdrücke wie *Se êcea dǣl, đæt is seo sâwl,* — *Ealle men lîchomlîce sweltaþ, and đêah seo sâwl biþ libbende,* — *Him of hredre gewât Sâwol sêcean sôđfæstra dôm,* — *Sâwle bescûfan in fŷres fæđm,* etc. kann man in allerhand bereits angelsächsischen Predigten und Gedichten antreffen, der Gegensatz zwischen *sâwel* und *lîchoma* ist bereits damals ein äußerst geläufiger: kurz und gut, diese theologische Verwendung des Wortes *soul* ist alles Andere eher als eine Shakespeare eigentümliche.[1])

---

[1]) Ich halte es nicht für Raumverschwendung, wenn ich sämtliche Stellen dieses theologischen Gebrauches bei Shakespeare in möglichster Vollständigkeit an-

Natürlich mußte das Wort aber bereits eine Bedeutung haben, ehe das Christentum kam, und die kann kaum eine andere gewesen sein, als die jenes von allen Naturvölkern aus den Thatsachen des Schlafes, Traumes, Todes u. s. w. erschlossenen zweiten Ich, das innerhalb des ersten, des Leibes steckend, von uns als das Leben, das Ichbewußtsein, das Wesen (Essenz, Substanz, Idee) bezeichnet werden mag, aber alle diese Begriffe ungeschieden in sich enthält. Dieser ältere Begriff ist freilich von dem durch das Christentum importierten durchaus nicht immer mit Sicherheit zu scheiden. Denn der christlich-theologische Begriff selbst ist auf oftmals nicht ganz natürliche Weise aus dem biblischen und dem klassisch-antiken kombiniert. Der biblische Seelenbegriff aber ist, vor allem im alten Testament,

---

führe, um sie ein für alle Mal aus der folgenden Diskussion auszuschalten, da das ausgezeichnete Wörterbuch von A. Schmidt uns gerade bei diesem Begriffe fast ganz im Stiche läßt: K. John II, 1: *God forgive the sin of all those souls, That to their everlasting residence ... shall fleet.* III, 1: *lest ... hell lose a soul.* IV, 2: *I'll make a peace between your soul and you.* V, 4: *Where I may ... part this body and my soul With contemplation and devout desires.* V, 7: *this pale faint swan ... sings His soul and body to their lasting rest.* ib.: *Now my soul hath elbow-room; It would not out at windows, nor at doors.* ib.: *And then my soul shall wait on thee in heaven, As it on earth has been thy servant still.* Macbeth III, 1: *thy soul's flight, If it find heaven, must find it out to night.* V, 7: *my soul is too much charg'd With blood of thine already.* Merry Wives II, 2: *Think'st thou, I'll endanger my soul gratis?* III, 1: *Soul-curer and body-curer.* Twelfth Night I. 5: *I think his soul is in hell.* III, 4: *might bear my soul to hell.* IV, 2: *The soul of our grandam might haply inhabit a bird.* Othello II, 3: *there be souls that must be saved.* III, 3: *Perdition catch my soul.* ib.: *by the worth of mine eternal soul.* V, 2: *I would not kill thy unprepared spirit, I would not kill thy soul.* ib.: *so come my soul to bliss!* Richard II. I, 1: *my divine soul Shall answer it in heaven.* ib.: *God defend my soul from such foul sin!* I, 3: *The clogging burden of a guilty soul.* III, 1: *I will not vex your soul (Since presently your souls must part your bodies).* ib.: *heaven will take our souls.* III, 2: *terrible hell make war upon their spotty souls.* ib.: *again uncurse their souls.* IV, 1: *Gave his pure soul unto his captain Christ.* ib.: *sweet peace conduct his sweet soul to the bosom Of good old Abraham.* V, 5: *Mount, mount, my soul! thy seat is up on high.* 1. Henry IV. I, 2: *How agrees the devil and thee about thy soul, that thou soldest him.* I, 3: *let my soul want mercy.* ib.: *save his soul.* V, 3: *A fool go with thy soul, wither it goes.* 2. Henry IV. I, 1: *For that same word, rebellion, did divide The action of their body from their souls ... that their weapons only Seem'd on our side, but for their spirits and souls, This word, rebellion, it had froze them up ... He's follow'd both in body and in mind.* II, 4: *she is in hell already and burns, poor soul!* Henry V. I, 2: *Or nicely charge your understanding soul.* ib.: *his soul Shall stand sore charged for the wasteful vengeance.* II, 2: *I can never win A soul so easy as that Englishman's.* II, 3: *a black soul burning*

selbst der eines Naturvolkes, der sich sonach mit jenem älteren, germanischen teilweise decken muß. Danach ist die Seele in gewisser Weise mit dem Blute identisch (3. Mos. 17, 10 ff.; 5. Mos. 12, 23; Jes. 53, 12; Ps. 141, 8; R. Smith, Religion of the Semites S. 90), und ihr Sitz in jenem großen Blutreservoir, dem Herzen, dessen Wichtigkeit für die Blutzirkulation und für das Leben (und Leben und Seele fallen ja in diesem Stadium der Erkenntnis zusammen) schon lange durch den Herzschlag und die sich an sein Ausbleiben, Pausieren, Schwächer-, Stärker-, Unregelmäßigwerden knüpfenden Erfahrungen erkannt worden war. Das Herz ist der Sitz der Seele und aller einzelnen Funktionen derselben: das Herz des biblischen Schriftstellers liebt, haßt, freut sich, trauert und begehrt nicht allein,

---

in hell fire. III, 2: *I swear ... by my father's soul.* IV, 1: *every subject's soul is his own.* ib.: *let us our lives, our souls ... and Our sins lay on the king.* ib.: *where the sad and solemn priests Sing still for Richard's soul.* IV, 3: *I am the most offending soul alive.* ib.: *that their souls May make a peaceful and a sweet retire From off these fields, where (wretches) their poor bodies Must lie and fester.* IV, 6: *My soul shall thine keep company in heaven. Tarry sweet soul for mine!* Midsummernight's Dream V, 1: *My soul is in the sky.* Love's Labour's Lost I, 1: *My soul's earth's god, and body's fostering patron.* Merchant IV, 1: *Shall I lay perjury upon my soul?* V, 1: *Such harmony is in immortal souls.* Hamlet III, 3: *To take him in the purging of his soul.* ib.: *And that his soul may be as damn'd and black as hell whereto it goes.* III, 4: *As from the body of contraction plucks The very soul.* ib.: *O step between her and her fighting soul* (vgl. K. John IV, 2 oben). IV, 5: *God 'a mercy on his soul! And on all christian souls!* IV, 7: *She is so conjunctive to my life and soul.* V, 1: *peace-parted souls.* ib.: *the devil take thy soul!* 1. Henry VI. I, 1: *A far more glorious star thy soul will make Than Julius Caesar's.* I, 5: *And straightway give thy soul to him thou servest.* II, 2: *Now have I pay'd my vow unto his soul.* II, 5: *And peace, no war, befal thy parting soul!* III, 2: *Now, quiet soul, depart!* IV, 3: *God take mercy on brave Talbot's soul.* IV, 5: *And soul with soul from France to heaven fly.* V, 3: *Then take my soul, my body, soul and all!* 2. Henry VI. I, 2: *For thou hast given me in this beautious face A world of earthly blessings to my soul.* I, 3: *God in mercy so deal with my soul.* II, 1: *God be prais'd, that to believing souls Gives sight in darkness.* III, 1: *some black storm Shall blow ten thousand souls to heaven or hell.* III, 2: *With his soul fled all my worldly solace.* ib.: *As surely as my soul intends to live With that dread king, that took our state upon him.* ib.: *Send thy soul to hell.* ib.: *Here could I breathe my soul into the air.* ib.: *So shouldst thou either turn my flying soul, Or I should breathe it so into thy body.* III, 3: *Like lime-twigs set to catch my winged soul.* ib.: *the busy meddling fiend, That lays strong siege unto this wretches soul.* ib.: *Peace to his soul.* IV, 7: *How would it fare with your departed souls?* IV, 10: *the unconquer'd soul of Cade is fled.* ib: *And as I thrust thy body in with my sword, So wish I I might thrust thy soul to hell.* V, 2: *My soul and body on*

sondern es nimmt auch wahr, denkt und erinnert sich, wie jede Konkordanz ausweist. Das schloss natürlich nicht aus, daß man bemerkte (Erkrankungen waren hier die besten Lehrmeister), daß der Kopf speziell mit den letzteren Funktionen in näherem Zusammenhang stand; Jesus Sirach 25, 22: *Non est caput nequius quam caput colubri*, es ist' kein Kopf listiger als der Schlangen Kopf; so daß man erst in Zusammenfassung der beiden die ganze Seele zu bezeichnen meinte: Jesaia 1, 5: *Omne caput languidum et omne cor moerens.* Eines Widerspruchs ist man sich dabei wohl nie bewußt geworden.

An diesen biblischen Begriff trat nun der mittelalterliche Prediger, operierte mit ihm, suchte ihn sich und seinen Hörern klar zu machen.

---

the action both! ib.: *Peace with his soul.* 3. Henry VI. I, 3: *as a fury to torment my soul.* I, 4: *My soul to heaven, my blood upon your heads!* ib.: *gracious God! My soul flies through these wounds to seek out thee.* II, 1: *Now my soul's palace is become a prison: Ah, would she break from hence! that this my body Might in the ground be closed up in rest.* ib.: *Which held thee dearly as his soul's redemption.* II, 3: *if with thy will it stands That to my foes this body must be prey, Yet . . . . give sweet passage to my sinful soul.* II, 6: *I fear thy overthrow More than my body's parting with my soul.* ib.: *Whose soul is that which takes her heavy leave?* V, 3: *Sweet rest his soul!* Richard III. I, 1: *That I will shortly send thy soul to heaven.* I, 2: *Avount, thou dreadful minister of hell! Thou had'st but power over his mortal body. His soul thou canst not have.* I, 4: *O then* (nach dem Tode) *began the tempest to my soul!* ib.: *The first that there did greet my stranger soul.* ib.: *I have done these things, That now give evidence against my soul.* ib.: *And art thou yet to thy own soul so blind That thou wilt war with God?* ib.: *Relent, and save your souls!* II, 1: *And more in peace my soul shall part to heaven.* II, 2: *That our swift-winged souls may catch the king's.* III, 7: *Albeit against his conscience and my soul.* ib.: *But praying, to enrich his watchful soul.* IV, 4: *If yet your gentle souls fly in the air, And be not fix'd in doom perpetual.* ib.: *hell's black intelligences . . . . to buy souls And send them thither.* ib.: *there the little souls of Edward's children Whisper the spirits of thine enemies.* V, 1: *If that your moody discontented souls Do through the clouds behold.* ib.: *All-Souls day.* V, 3: *To thee I do commend my watchful soul.* ib.: *the wronged souls Of butcher'd princes.* ib.: *Thy nephews' souls.* ib.: *The souls of all that I had murder'd.* ib.: *their souls, whose bodies Richard murder'd.* ib.: *the prayers . . . of wronged souls.* Henry VIII. I, 2: *Take good heed You charge not in your spleen a noble person And spoil your nobler soul!* II, 1: *Make of your prayers one sweet sacrifice, And lift my soul to heaven!* II, 3: *panging As soul and body's severing.* IV, 2: *true beauty of the soul.* ib.: *As you wish christian peace to souls departed.* V, 2: *Win straying souls with modesty again.* Troilus III, 2: *Like a strange soul upon the Stygian banks.* Cymbeline V, 3: *To darkness fleet, souls that fly backwards.* V, 5: *That their good souls may be appeased with slaughter Of you.* Titus I, 2: *the latest farewell to their souls.* II, 3: *the empress of my soul, Which never hopes more*

Sein Rüstzeug nahm er aus seinem klassischen Schulsack. Da lag der Sprachgebrauch der lateinischen, poetischen und Unterhaltungsschriftsteller, der dem des eigenen Volkes verhältnismäßig nahe stand, neben dem und gemischt mit dem der wissenschaftlichen Autoren, die, von den gleichen volkstümlichen Begriffen ausgehend, dieselben in die verschiedenartigsten Systeme gebracht hatten. Die lateinischen Worte für diese Begriffe übertrug er dann durch die ihm die nächsten scheinenden seines eigenen Idioms, die sich natürlich nicht ganz deckten, deren einheimische Bedeutung aber doch weder er noch seine Zuhörer ganz aus ihrem Bewußtsein tilgen konnten. Diesen etwas krausen Begriff trugen sie dann aus der Predigt und Unter-

---

heaven than rests in thee. III, 1: *Aaron will have his soul black like his face.* Timon V, 5: *Here lies a wretched corse of wretched soul bereft.* Measure II, 2: *Why, all the souls that were were forfeit once; And he that might the vantage best have took, Found out the remedy.* ib.: *prayers from preserved souls.* II, 4: *he may be so fitted, That his soul sicken not.* ib.: *I had rather give my* (l. *his?*) *body than my soul. I talk not of your soul.* ib.: *I'll take it as a peril to my soul, It is not sin at all, but charity. Pleas'd you to do't, at peril of your soul, Were equal poize of sin and charity.* ib.: *And fit his mind to death, for his soul's rest.* V, 1: *Thou art said to have a stubborn soul, That apprehends no further than this world.* Much Ado III, 3: *Yea, or else it were pity but they should suffer salvation, body and soul.* IV, 1: *I charge you, on your souls, to utter it.* ib.: *I will deal with this As secretly and justly, as your soul Should with your body.* Two Gentlemen II, 7: *And there I'll rest, as, after much turmoil, A blessed soul doth in Elysium.* Cæsar I, 1: *A mender of bad soles.* (Wortspiel mit *souls,* wie Romeo I, 4: *you have dancing shoes With nimble soles, I have a soul of lead,* Merchant IV, 1: *Not on the sole but on the soul, harsh Jew).* Antony IV, 11: *The soul and body rive not more in parting, Than greatness going off.* IV, 12: *Where souls do couch on flowers, we'll hand in hand.* Pericles I, 1: *with foul incest to abuse your soul.* I, 2: *Makes both my body pine and soul to languish.* Lear IV, 7: *Thou art a soul in bliss.* All's Well III, 6: *With the divine forfeit of his soul upon oath.* Winter's Tale II, 3: *On thy soul's peril and thy body's torture.* Comedy of Errors I, 2: *Soul-killing witches that deform the body.* IV, 2: *One that before the judgement carries poor souls to hell.* Romeo I, 3: *God rest all christian souls!* ib.: *God be with his soul!* I, 5: *God shall mend my soul!* III, 1: *Mercutio's soul Is but a little way above our heads.* V, 1: *There is the gold; worse poison to men's souls.* Lucrece 719: *Besides, his soul's fair temple is defaced .... She says, her subjects with foul insurrection Have batter'd down her consecrated wall, And by their mortal fault brought in subjection Her immortality.* 881: *In thy* (der Gelegenheit) *shady cell .... Sits Sin, to seize the souls that wander by him.* 1157: *But with my body my poor soul's pollution.* 1163: *My body or my soul, which was the dearer?* 1199: *My soul and body to the skies and ground.* Sonnet 146: *Poor soul, the centre of my sinful earth.* 151: *My soul doth tell my body that he may Triumph in love.*

weisung nach Hause, und dieser Begriff ist es, den wir im Sprachgebrauche Shakespeares und seiner Vorgänger und zum großen Teil noch im heutigen Sprachgebrauch antreffen.

So ist denn im Gegensatze zu der oben angedeuteten Anschauung, wonach angelsächsisch *sâwel* einen Kontrast anzeigt zu dem leiblichen Leben, andererseits *sâwel* mit *lîf* gleichbedeutend, wir treffen Glossierungen wie *saule vel ferh*; *feorhræd* ist Seelenrat; Beowulf 853, *feorh âlegde, hædene sâwle*, ist *feorh* und *sâwol* gleichbedeutend, ähnlich 2423 *sêcean sâwle hord, sundur gedælan Lîf wid lîce*; für *sâwle sêcan* (802) könnte ohne Änderung des Sinnes *lîf* oder *ferh* eingesetzt werden, und *sâwollêas* ib. 1407. 3034 heißt leblos, *sâwoldrîor* der Lebenssaft, das Blut, an dem das Leben hängt, die Seele in jenem alttestamentlichen Sinne. Der Sitz dieser Seele ist das Herz resp. die Brust: Beow. 2821. *Him of hredre gewât Sâwol*; und *hreder* wird 1447 synonym mit *ealdor*, Leben gebraucht; vgl. auch *feorhloca*, Brust. Zwischen Gedanken und Gefühlen wird kaum geschieden, beide werden mit *hyge* bezeichnet und beide haben den Sitz im *hreder* 2046. 2114. 2443. Andererseits konnte die Gefährlichkeit der Kopfwunden keinem Krieger verborgen bleiben, so daß *hafelan werian, hŷdan* die Bedeutung von «das Leben schützen» annimmt, s. besonders 1373, wenn man die von Heyne-Socin vorgeschlagene Interpunktion gelten läßt. Dann brachten medizinische Untersuchungen die Erkenntnis, daß Geisteskrankheiten Kopfkrankheiten seien, und die Therapie richtete sich danach. So verordnet ein Arzneibuch des 14. Jahrhunderts *For woodnesse* (gegen Raserei) außer anderem *sle a blak kok, and byind it al abowte þe heed, and late hym lye so al day and all nyth; and on þe thrydde day late hym blood on þe foreheed, and he shal fare wel* (Henslow, Medical Works of the 14. Century. London 1899, S. 141). Daneben bestehen die alten Ansichten ungestört weiter. So weiß Chaucer einerseits, wie die oben citierten Stellen von der cellula fantastica und dem Rauch im Kopf und viele andere zeigen, daß der Sitz der oberen Geistesfakultäten im Kopf sitzt, andererseits stört es ihn aber gar nicht, dieselben auch im Herzen zu lokalisieren, vgl. Cant. Tales 2805 (Knightes Tale), *Only the intellect, withouten more, That dwelled in his herte sike and sore, Gan faillen, whan the herte felte deth.* 9454 (Marchantes Tale) *Many a faire shap, and many a faire visage Ther passeth thurgh his herte night by night.* 14737 (Monkes Tale) *And in his herte anon ther fell a thought.* So kennt der Autor der citierten Gismond of Salerne sehr wohl die Funktion des Gehirns, vgl. Brandl a. a. O. S. 571: *to*

rest my thoughtfull brain, aber die Seele sitzt ihm doch im Herzen, S. 574: *euen from the derest veine That serues the soule in this obedient brest.* So spricht Marlowe allerdings immer von *brain-sick, light-brained,* wo wir schwachsinnig sagen, vgl. noch Edward II. I, 4, 317: *And with the noise turns up my giddy brain,* und schreibt der Seele speziell die Fakultäten des Intellekts zu, Tamburlaine I, 867: *Our soules, whose faculties can comprehend The wondrous Architecture of the world* etc., andererseits aber läßt er die Seele in der Brust des Menschen wohnen, vgl. Tamburlaine I, 1001: *Ah, life and soule, stil houer in his Breast.* II, 3914: *draw your sword, Making a passage for my troubled soule, Which beates against this prison to get out.* Doctor Faustus A, 1366. B, 1844: *Her lips suckes forth my soule, see where it flies.* Gerade so oder nicht viel anders sind aber Sprachgebrauch und Anschauungsweise Shakespeares.

Am nächsten jenen gewissermaßen urzeitlichen Vorstellungen steht Shakespeare, wo er die Seele im Traum und in der Ekstase (das griechische Wort besagt ja nichts anderes, ebenso wie unser «Außersichsein») sich aus dem Körper hinwegbegeben läßt: Othello III, 3: *There are a kind of men so loose of soul, That in their sleep will mutter their affairs.* Much Ado I, 3: *Now is his soul ravish'd! Is it not strange that sheep's guts should hale souls out of men's bodies.* Twelfth Night II, 3: *musik, that will draw three souls out of a weaver.* Der Wahnsinn ist eine *possessio* durch einen Krankheitsdämon, der, um Platz zu haben, die eigene Seele austreiben muß, darum Twelfth Night V, 1: *A most extracting frenzy of mine own* nicht zu ändern, wenn auch der Dämon gewöhnlich bescheidener mit einer teilweisen Austreibung sich begnügt, daher das häufigere *distracted* (schon dem Lateiner ist *distrahi* zweifeln, die Spaltung der Seele in zwei Hälften, wie unser «zweifeln» ja auch zu «zwei» gehört, vgl. noch unser «zerstreut»), so daß, Macbeth III, 1, wer *a notion crazed* auch nur *half a soul* hat. Hingegen sind nicht mehr ursprünglich, sondern bereits durch das Medium der Philosophie hindurchgegangen, die Vorstellungen von Seelenwanderung, die wir bei Shakespeare antreffen: Twelfth Night IV, 2: *The soul of our grandam might haply inhabit a bird* (vgl. Coriolan I, 4: *You souls of geese that wear the shapes of men,* und As you Like it III, 2: *since Pythagoras' time, that I was an Irish rat.)* Merchant IV, 1: *souls of animals infuse themselves Into the trunks of men: thy currish spirit Govern'd a wolf, who, hang'd for human slaughter, Even from the gallows did his foul soul fleet, And while thou lay'st in thy unhallowd*

dam, Infuse itself in thee, vgl. Marlowe, Faustus A, 1500. B. 2040: *Why wert thou not a creature wanting soule? Or why is this immortall that thou hast? Ah Pythagoras metempsychosis were that true, This soule should flie from me, And I be changde Unto some brutish beast: al beasts are happy. For when they die Their soules are soon dissolud in elements, But mine must liue still to be plagde in hel.*[1])

Im Gegensatz zu der oben citierten Hamlet-Stelle, in der *life* und *soul* einander entgegengestellt werden, gebraucht er sie anderwärts als gleichbedeutend. So wenn er von einer Tötung der Seele spricht, (in anderem Sinne als Othello V, 2: *I would not kill thy unprepared spirit, I would not kill thy soul,* wo von dem geistigen Tode die Rede ist, in dem Sinne, wie Christus den Tod überwunden hat, vielmehr) analog dem angelsächsischen Ausdruck *feorhbona.* So Macbeth IV, 1: *give to the edge o' the sword His wife his babes, and all unfortunate souls That trace his line.* IV, 3: *Not for their own demerits but for mine Fell slaughter on their souls: Heaven rest them now!* (Der letzte Ausruf zeigt Einmischung des theologischen Begriffs, durch die Gleichheit des Ausdrucks veranlaßt.) Merry Wives II, 3: *he has save his soul, dat he is no come .... he is dead already, if he be come.* Richard II. III, 2: *All souls that will be safe, fly from my side.* Love's Labour's Lost V, 2: *Mirth cannot move a soul in agony.* Lucrece 1767: *Shall rotten death make conquest of the stronger, And leave the faltering, feeble souls alive?* Da, wie wir sehen werden, der Sitz der Seele ins Herz verlegt wird, so wird im selben Sinne *to kill one's heart* gesagt; denn dies ist die Bedeutung dieser Redensart in den meisten Fällen, nicht wie A. Schmidt I, 614 angiebt «to distress, to grieve extremely». So 1. Henry VI. V, 4: *O Joan! this kills thy father's heart outright,* kann nicht heißen *this grieves me extremely* schon wegen der Bedeutung von *outright,* die sich nicht fügt, vielmehr heißt es *this kills*

---

[1]) Er stellt also die kirchliche Ansicht, daß die Tiere keine Seele haben, als die richtige der des Pythagoras gegenüber, argumentiert dann aber weiter so, als ob die letztere zu Recht bestände. Woher er übrigens seine Nachricht von diesem hat, weiß ich nicht. Seine Darstellung stimmt mit der des Doxographen 393a 10 der, «ungeschichtlich vorauseilend, *τὸ λογικὸν* [*τῆς ψυχῆς*] *ἄφθαρτον* als Lehre des Pythagoras angiebt. Wie sich freilich die Unterscheidung .... vertragen konnte mit dem altpythagoräischen Seelenwanderungsglauben, das ist nicht abzusehen.» (Rohde, Psyche, S. 465 Anm.) Diese Ansicht setzt wohl auch Comedy of Errors I, 2 voraus: *Soul-killing witches that deform the body,* also Verwandlung in Tiere durch Abtötung des *λογικόν.*

me with a direct stroke, wie Sonnet 139: *kill me outright with looks* und 2. Henry IV. I, 1: *Prince Harry (is) slain outright* zeigen und das folgende *Ah Joan, sweet daughter Joan, I'll die with thee* nimmt nur den Gedanken wieder auf. Auch meint Mistress Quickly, wenn sie berichtet, daß Falstaff im Sterben liegt, und dann fortfährt, *the king has kill'd his heart*, natürlich nicht nur, daß ihn der König gekränkt habe, sondern, daß er die Ursache seines Todes sei. Ebenso wäre es mehr als matt, wenn die Königin in Richard II. ihren scheidenden Gemahl aufforderte, sein Herz aus ihrem Busen zurückzunehmen, weil sie es doch nur kränken würde, vielmehr droht sie, daß sie es töten wird, freilich nicht mit einem Seufzer, wie Kleist's Penthesilea «sich durch die Dolche ihres eigenen Schmerzes den Tod giebt», sondern *kill it with a groan* heißt nur es in der Weise töten, daß es im Sterben einen Seufzer ausstößt, vgl. Venus 1042: *And never wound the heart with looks again'; Who like a king perplexed in his throne By their suggestion gives a deadly groan.* Einen ähnlichen Gedanken wie hier die Königin spricht Sonnet 22 aus: es geht ebenfalls vom Tausch der Herzen aus und folgert daraus *Presume not on thy heart when mine is slain.* Durch das vorhergehende *O thou didst kill me* erklärt sich Venus 502: *That they (thy eyes) have murder'd this poor heart of mine* aufs ungezwungenste, vgl. oben Sonnet 139. Natürlich darf man das «töten» nicht immer pressen, und wenn es Lucretia 1110 heißt *Sad souls are slain in merry company,* so ist das nicht gefährlicher, als wenn man bei uns etwa sagt «der Mann bringt einen um mit seinen Witzen». In diesem abgeschwächten Sinne ist es zu nehmen, wenn Antolycus, Winter's Tale IV, 2, sagt *that kills my heart,* oder Rosalinde, As you Like it III, 2: *he comes to kill my heart.* In einem Falle handelt es sich nicht um eine Tötung der ganzen Seele, die im Herzen wohnt, sondern nur um die einer Seelenfakultät und zwar des Verstandes (vgl. das oben in der Anmerkung über *Soul-killing* gesagte), der, wie wir noch sehen werden, auch von Shakespeare im Herzen lokalisiert wird: Love's Labour's Lost V, 2: *Why, that contempt will kill the speaker's heart, And quite divorce his memory from his part;* vgl. noch Romeo II, 3: *This being tasted slayes all senses with the heart.* 3. Henry VI. II, 5: *Upon thy wounds, that kill mine eye and heart.*

Fraglich ist, ob der Ausruf *by (on) my soul! beshrew my soul!* etwas theologisches an sich hat, wie man aus gewissen Fällen des Vorkommens desselben schließen könnte, wie wenn 3. Henry VI. I, 1

und Lucrece 1839 bei der Seele eines Verstorbenen geschworen wird (vgl. auch Othello IV, 2: *I durst, my lord, to wager she is honest, Lay down my soul at stake.* Comedy of Errors V, 1: *so befal my soul!* Two Gentlemen IV, 2: *by my hallidom!* 2. Henry VI. V, 1: *have I a soul!* Henry VIII. IV, 1: *As I have a soul!* 1. Henry IV. III, 2: *my soul to boot!* Romeo II, 1: *So thrive my soul!* Merry Wives III, 1: *pless my soul!* doch auch Two Gentlemen III, 1: *Blessing o' your heart*) — oder ob es mit den Schwüren *by my life! by my heart! beshrew my heart!* gleichbedeutend ist; doch scheinen sie unterschieden zu werden, Romeo III. 5: *Speakst thou from thy heart? From my soul too; Or else beshrew them both*; auch *Death of thy soul!* und *by my life and soul!* kommt vor (Macbeth V, 3, Othello V, 2).

Andere Fälle, in denen *soul* gleich *life* steht und durch dieses Wort ersetzt werden könnte, sind Othello V, 2: *may his pernicious soul Rot half a grain a day!* (vgl. As you Like it II, 7: *And then, from hour to hour we rot and rot)*; I, 3: *To his honour and his valiant parts Did I my soul and fortunes consecrate.* II, 1: *he holds his soul light,* er legt wenig Wert auf sein Leben. Hamlet II, 2: *I hold my duty, as I hold my soul, Both to my God and to my gracious king.* Two Gentlemen V, 4: *Whose life 's as tender to me as my soul,* er hätte auch sagen können *as my own.* Richard II. I, 1: *Sluic'd out his innocent soul through streams of blood.* Richard III. II, 2: *I'll join with black despair against my soul.* IV, 5: *O child, o child! — my soul and not my child!* Cymbeline V, 5 nennt Posthumus Imogen *my soul.*[1]) Romeo III, 5 der Held die Heldin. Midsumernight's Dream III, 2: *my love, my life my soul!* 1. Henry IV. V, I: *But now I do respect thee as my soul.* Titus I, 2: *Renowned Titus, more than half my soul! Dear father, soul and substance of us all!* III, 1: *Is dear Lavinia dearer than my soul.* Darum steht andererseits wieder *life*, wo wir eher *soul* erwarten würden: Antony III, 3: *She showes a body rather than a life.*

[1]) Nicht so einfach ist Romeo II, 1: *It is my soul, that calls upon my name* zu erklären. Der Sinn ist «Deinem Rufe muß ich so widerstandslos folgen wie ein Mensch seiner Seele, die ihn beim Namen ruft». Dies erklärt einen nach Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart, § 320, allgemein in Deutschland verbreiteten Aberglauben: «Es muß sterben, wer sich, ohne daß jemand da wäre, dreimal rufen hört». Es ist die dem Körper schon halb entfremdete Seele, die den noch im Körper gebliebenen Teil sich nachruft. Bei langsamem Dahinsiechen scheint die Seele sich ja wirklich stückweise zu entfernen. Auf ähnlicher Vorstellung beruht das Todesanzeichen durch Sehen eines Doppelgängers (ib. § 322).

Von diesem Gebrauche gleich *life* ist nur ein Schritt zu der Verwendung als Umschreibung für die ganze Person. Ja hier kann man manchmal zweifelhaft sein, welche von den beiden Bedeutungen gemeint sei; so Hamlet IV, 4: *Two thousand souls and twenty thousand ducats Will not debate the question of this straw.* 1. Henry IV. V, 1: *In both our armies there is many a soul Shall pay full dearly for this encounter.* Troilus II, 2: *Every tithe soul .... Has been as dear as Helen.* 1. Henry VI. II, 4: *shall send A thousand souls to death and deadly night.* Henry V. II, 4: *the poor souls for whom this hungry war Opens his vasty jaws.* Andererseits ist ein theologischer Einschlag möglich, insofern als *poor soul (souls)* zunächst von den armen Seelen im Fegefeuer gebraucht worden sein mag; denn die Verbindung mit diesem Adjektiv kommt am häufigsten vor: Othello IV, 3. Midsumernight's Dream III, 2. V, 1. Love's Labour's Lost IV, 1. 2. Henry VI. II, 1. 2. Henry IV. II, 1. Measure V, 1. Tempest I, 2. Caesar III, 2. Pericles II, 1. Taming IV, 1. Winter's Tale III, 3. IV, 2. Comedy I, 1. IV, 4. Richard III. II, 1. IV, 1. Romeo IV, 1; daneben erscheint allerdings auch Richard III. IV, 1: *poor heart.* Außerdem Macbeth IV, 3: *a crew of wretched souls.* Comedy II, 1: *A wretched soul bruis'd with adversity.* Lucrece 900: *Or free that soul which wretchedness hath chained.* Comedy IV, 4: *poor distressed soul.* 2. Henry IV. II, 1: *a poor mad soul.* Henry V. I, 1: *indigent faint souls.* Richard II. V, 1. Caesar I, 2. Romeo II, 4: *good soul* (vgl. I, 1: *Good heart!*). Lucrece 1482: *guiltless souls.* Richard III. V, 3: *quiet, untroubled soul, awake!* Winter's Tale II, 3: *a gracious, innocent soul.* Caesar III, 1: *kind souls.* Much Ado III, 5: *An honest soul.* 2. Henry VI. IV, 4: *so many simple souls.* Cymbeline I, 7: *O dearest soul!* Henry VIII. V, 4: *this pure soul.* Hamlet V, 2: *a soul of great article.* Midsumernight's Dream II, 3: *pretty soul.* Merchant V, 1: *sweet soul* (vgl. Love's Labour's Lost V, 2: *Sweet bloods*). Tempest II, 1. All's Well IV, 2: *fair soul.* Lucrece 423: *this sleeping soul.* Richard III. IV, 4. 1. Henry VI. IV, 2: *many a (no) christian soul.* Merry Wives III, 1: *a christian's soul.* Henry VIII. I, 1: *There is no English soul More stronger to direct you than yourself.* Merchant I, 3: *An evil soul.* Love's Labour's Lost I, 1: *that unletter'd, smallknowing soul.* IV, 2: *a soul feminine.* Henry VIII. V, 1: *a soul none better in my kingdom.* Tempest I, 2: *and the fraughting souls within her.* Antony IV, 10: *this false*

soul of Egypt. Lear IV, 1: *this naked soul.* Tempest I, 2: *not a soul.* Troilus IV, 2. Richard III. V, 3: *no soul.* Cymbeline IV, 2: *no single soul* (vgl. Henry VIII. V, 2: *a single heart*). Titus III, 1: *And swear unto my soul (= myself).* Sonnet 136: *If thy soul check thee that I come so near, Swear to thy blind soul.* Merchant III, 4: *the semblance of my soul.* Measure V, 1: *our soul Cannot but yield you forth to public thanks.* Comedy I, 1: *My soul should sue as advocate for thee.* Othello III, 3: *Good name is the immediate jewel of their souls.*

Was hat nun Loening zu der Anschauung gebracht, daß Shakespeare unter *soul* nur die Vernunftseele verstehe? Zunächst der genannte theologische Gebrauch für das unsterbliche Teil des Menschen, wozu noch kommt, daß dieses den Tieren abgesprochen zu werden scheint, s. das oben über *soul-killing* gesagte. Aber Comedy of Errors II, 1: *men . . . . Indued with intellectual sense and souls, Of more preeminence than fish and fowls* zeigt (wenn man auch von den obigen Beispielen für die Seelenwanderungstheorie absieht), daß auch die Tiere eine Seele haben, nur von geringerer Vollkommenheit als der Mensch. Das, was ihnen fehlt, ist eben *intellectual sense*; denn *intellectual sense and souls* ist ein Hendiadyoin (wofür viele Beispiele bei Schmidt unter *and*), gleich *souls with intellectual sense*, die folgende Apposition nur auf *souls* bezüglich. Ein Hendiadyoin auch Othello III, 3: *Are you a man* (also *no beast*)*? have you a soul or sense?* für *a soul with sense* (s. Schmidt unter *Or*). Im gleichen Sinne wird ihnen *judgement* abgesprochen, Hamlet IV, 5: *Divided from herself and her fair judgement: Without the which we are pictures or mere beasts*; auch Caesar III, 2: *O judgement, thou art fled to brutish beasts* setzt ja voraus, daß sie dasselbe eigentlich nicht besitzen.

Endlich aber und hauptsächlich bestimmten Loening wohl jene Stellen, in denen der Seele die Thätigkeiten des Vorstellens, Urteilens, Erinnerns zugeteilt werden: Merry Wives II, 2: *The folly of my soul.* Twelfth Night IV, 3: *Though my soul disputes well with my sense that this may be some error.* V, 1: *O that record is lively in my soul.* Macbeth IV, 3: *hath from my soul Wip'd the black scruples, reconcil'd my thought To thy good truth.* Othello I, 3: *Heaven defend your good souls, that you think.* II, 1: *let thy soul be instructed.* III, 3: *I wonder in my soul.* Richard II. II, 3: *in a soul remembering my good friends.* IV, 1: *the souls of men may deem.* Love's Labour's Lost IV, 2: *all*

ignorant that soul. Hamlet I, 4: *So horridly to shake our disposition With thoughts beyond the reaches of our souls.* I, 5: *Taint not thy mind, nor let thy soul contrive Against thy mother aught.* III, 2: *Since my dear soul was mistress of her choice And could of men distinguish her election, She hath seal'd thee for herself.* ib.: *Even with the very comment of thy soul Observe my uncle.* Troilus I, 3: *Or those, that with the fineness of their souls By reason guide his execution.* ib.: *Choice, being mutual act of all our souls.* V, 2: *To make a recordation to my soul of every syllable.* 2. Henry IV. V, 2: *Led by the impartial conduct of my soul.* Henry V. I, 2: *Or nicely charge your understanding soul.* Timon III, 4: *distracted soul.* Measure I, 1: *we have with special soul Elected him.* ib.: *as to your soul seems good.* II, 2: *the wiser souls.* V, 1: *thou art said to have a stubborn soul, That apprehends no further than this world.* Much Ado IV, 1: *Think you in your soul, the count Claudio hath wrong'd Hero? Yea, as sure as I have a thought or a soul* (d. h. *a thinking soul*). 3. Henry VI. III, 2: *I speak no more than what my soul intends.* Richard III. I, 1: *Dive, thoughts, down to my soul!* (anders Henry VIII. II, 2: *He dives into the king's soul*). III, 5: *Made him my book, wherein my soul recorded The history of all her secret thoughts* (vergl. Twelfth Night I, 4: *I have unclasp'd To thee the book even of my secret soul.* Troilus IV, 5: *Aeneas . . . . with private soul Did . . . thus translate him to me.* 2. Henry VI. III, 2: *And whispers to his pillow as to him The secrets of his overcharged soul.* Macbeth V, 1: *Infected minds To their deaf pillow will discharge their secrets*). Lucrece 498: *I have debated even in my soul.* Sonnet 26: *some good conceit of thine In thy soul's thought.* 27: *My soul's imaginary sight.* 136: *thy soul knows.*

Dagegen stehn nun aber weit mehr Fälle, in denen die Seele fühlt und begehrt: King John II, 2: *soul-fearing clamours.* 1. Henry VI. IV, 2: *Sings heavy musick to thy timorous soul.* Richard III. I, 1: *To fright the souls of fearful adversaries.* IV, 4: *with a fearful soul.* V, 1: *to my fearful soul.* V, 3: *Have struck more terror to the soul of Richard.* ib.: *Let not our babbling dreams affright our souls.* Sonnet 20: *Which steals men's eyes and women's souls amazeth.* Merchant V, 1: *stealing her soul.* Romeo V, 3: *my betossed soul.* Hamlet I, 5: *Whose lightest words would harrow up thy soul, Freeze thy young blood.* King John II, 2: *urge them, while their souls Are capable of this ambition.* III, 4: *Now that their souls are topful of offence*

(d. i. *feeling themselves offended*; anders, aktivisch Henry V. IV, 8: *All offences, my liege, come from the heart*; vergl. ib. IV, 3: *I am the most offending soul alive.* Hamlet III, 2: *it offends my soul.*) IV, 3: *whose souls abhorr The uncleanly savours of a slaughterhouse.* As you Like it I, 1: *For my soul hates nothing more than he.* Henry VIII. II, 4: *I utterly abhorr, yea, from my soul Refuse, you for my judge.* Coriolan I, 5: *There is the man of my soul's hate, Aufidius.* Two Gentlemen IV, 3: *Vain Thurio, whom my very soul abhorr'd.* Comedy III, 2: *She, that doth call me husband, even my soul Doth for a wife abhorr.* Richard III. II, 1: *By heaven, my soul is purg'd from grudging hate.* ib.: *I do not know that Englishman alive, With whom my soul is any jot at odds.* King John V, 1: *Swearing the love of soul to stranger blood.* Merchant II, 6: *Shall she be placed in my constant soul.* Twelfth Night II, 4: *that miracle, That nature pranks her in, attracts my soul.* Richard II. I, 3: *what thy soul holds dear.* Midsumernight's Dream I, 1: *made love and won her soul.* ib.: *By that which knitteth souls and prospers lovers.* Much Ado IV, 1: *Not knit my soul to an approved wanton.* Cymbeline II, 3: *to knit their souls . . . in self-figur'd knots* (vergl. Midsumernight's Dream II, 3: *My heart unto yours is knit — Two bosoms interchained.* Antony II, 2: *To knit your heart with an unslipping knot.* Romeo IV, 1: *God join'd my heart and Romeo's.* 1. Henry VI. III, 1: *to join your hearts in love and amity.*) Midsumernight's Dream III, 2: *your love so rich within his soul.* Merchant III, 4: *in companions Whose souls do wear the equal yoke of love.* Twelfth Night V, 1: *A solemn combination shall be made Of our dear souls.* King John III, 1: *the conjunction of our inward souls Married in league.* Hamlet I, 3: *Grapple them to thy soul with hooks of steel* (vergl. Macbeth III, 1: *Grapples you to the heart and love of us*). II, 1: *my soul's idol.* Troilus V, 2: *never did young man fancy With so eternal and so fix'd a soul.* 2. Henry VI. III, 2: *Suffolk . . . . . . my soul's treasure.* 2. Henry IV. III, 1: *This Percy was the man nearest my soul.* Cymbeline I, 4: *as the fits and stirs of his mind Could best express how slow his soul sail'd on.* Tempest III, 1: *for several virtues Have I lik'd several women; never any With so full soul, but some defect in her Did quarell with the noblest grace she ow'd And put it to the foil* („keine mit so ganzer Seele, daß nicht ein Fehler in ihr, meine Liebe vermindernd, nur meine halbe Seele mit Liebe erfüllt gelassen hätte"; also ist *full soul* auf

den Liebenden und nicht, wie einige Kommentare wollen, auf die Geliebte zu beziehen). Lear V, 3: *Friends of my soul!* Richard III. I, 2: *And let the soul forth that adoreth thee.* IV, 4: *I mean that with my soul I love thy daughter* (s. auch die vorhergehenden Wortspiele, in deren letztem *soul* und *heart* wechseln). King John V, 2. 2. Henry VI. V, 2: *it grieves my soul.* Richard II. II, 2: *My inward soul With nothing trembles, at something it grieves.* IV, 1: *the inward grief That swells with silence in the tortur'd soul* (sonst wird *swell*, wie wir sehen werden, vom Herzen ausgesagt). Lucrece 1779: *The deep vexation of his inward soul.* Winter's Tale V, 1: *soul-vex'd.* Titus V, 1: *A sight to vex the father's soul withal.* ib.: *'T will vex thy soul to hear what I shall speak.* Richard II. III, 1: *I will not vex your souls.* I, 1: *A trespass that doth vex my grieved soul.* V, 6: *My soul is full of woe.* Love's Labour's Lost V, 2: *I entreat out of a new-sad soul.* Henry VIII. III, 1: *my soul grows sad with troubles.* Merchant III, 2: *with an unquiet soul.* Hamlet II, 3: *Have . . . . Been struck so to the soul.* IV, 1: *My soul is full of discord and dismay.* Titus III, 1: *But that which gives my soul the greatest spurn.* Coriolan III, 2: *My soul akes.* Caesar II, 1: *The sufferance of our souls.* ib.: *such suffering souls That welcome wrongs.* Comedy II, 1: *A wretched soul, bruis'd with adversity, We bid be quiet, when we hear it cry.* Titus III, 1: *My heart's deep languor and my soul's sad tears.* Richard III. IV, 4: *That reigns in galled eyes of weeping souls* (über *tears of the heart* s. u.). 1. Henry VI. III, 1: *how this discord doth afflict my soul.* 3. Henry VI. I, 4: *To see how inly sorrow gripes his soul* (Variante: *To see how inward anger gripes his heart*). II, 2: *To see this sight it irks my very soul.* Richard III. I, 3: *His curses, then, from bitterness of soul Denounc'd against thee.* II, 1: *my soul is full of sorrow.* IV, 1: *And prov'd the subject of my own soul's curse.* ib.: *No more than with my soul I mourn for yours.* V, 3: *Think upon Grey, and let thy soul despair.* ib.: *Let me sit heavy on thy soul to morrow* (vergl. ib.: *Let us be lead within thy bosom, Richard.* I, 3: *My soul is heavy.* Romeo I, 4: *I have a soul of lead.* Lucrece 1072: *Mine eyes are turn'd to fire, my heart to lead* und die häufigen Redensarten vom „schweren Herzen"). Titus V, 3: *I do repent it from my very soul.* Othello III, 3: *the soul defend from jealousy.* III, 4: *jealous souls.* III, 3: *When I shall turn the business of my soul To such exsufflicate and blown surmises.* I, 3: *I'm glad at soul I have no other child.* II, 1: *My*

soul has her content. ib.: *And nothing can or shall content my soul, Till I be even with him.* Richard II. I, 3: *my dancing soul doth celebrate This feast of battle* (vergl. Winter's Tale I, 1: *I have tremor cordis on me, my heart dances, But not for joy*). 1. Henry VI. II, 5: *my soul shall then be satisfy'd.* 3. Henry VI. V, 7: *my soul delights.* Pericles I, 1: *and with a soul Embolden'd with the glory of her praise.* Henry V. IV, Chorus: *proud of their numbers and secure in soul.* 1. Henry IV. I, 3: *respect Which the proud soul ne'er pays but to the proud.* King John IV, 3: *Our souls religiously confirm thy words.* Two Gentlemen II, 6: *With twenty-thousand soul-confirming oaths* (vergl. Cymbeline II, 4: *whose strength I will confirm with an oath*). As you Like it III, 2: *of violated vows Twixt the souls of friend and friend.* Hamlet I, 3: *When the blood burns, how prodigal the soul Lends the tongue vows* (über das Verhältnis von *heart* und *tongue* s. u.). Cymbeline I, 7: *would force the feeler's soul To the oath of loyalty.* 3. Henry VI. II, 3: *And in this vow will chain my soul to thine.* Twelfth Night V, 1: *And all those swearings keep as true in soul.* Troilus V, 1: *If souls guide vows.* King John IV, 3: *From whose obedience I forbid my soul.* V, 7: *I have a kind soul that would give you thanks.* Richard III. I, 3: *The worm of conscience still begnaw thy soul* (vergl. Othello II, 1: *the thought whereof Does like a poisonous animal gnaw my inwards*, unser „am Herzen nagen"). I, 4: *Hast thou that holy feeling in thy soul.* Caesar IV, 2: *Never come such division 'tween our souls.* Two Gentlemen II, 7: *his looks are my soul's food* (vergl. Merchant III, 2: *fancy . . . is . . . with gazing fed*). Tempest I, 2: *it goes on As my soul prompts it.* Much Ado IV, 1: *with free and unconstrained soul.* Henry VIII. III, 1: *would all other women Could speak this with as free a soul as I do.* Hamlet III, 2: *We that have free souls.* I, 2: *Till then sit still my soul.* Midsumernight's Dream I, 1: *my soul consents not.* Richard II. IV, 1: *with willing soul.* ib.: *my soul's consent* (vergl. Henry V. II, 2: *We carry not a heart with us from hence That grows not in a fair consent.* Coriolan II, 9: *I cannot make my heart consent To take a bribe*). 3. Henry VI. III, 2: *between my soul's desire and me Is Clarence.* Othello IV, 2: *I should have found in some part of my soul A drop of patience.* Richard II. I, 1: *The unstooping firmness of my upright soul.* III. 3: *have torn their souls from us.* Merchant IV, 1: *Not on the sole but on the soul, harsh Jew, Thou mak'st thy knife keen* (vgl. Richard III.

IV, 4: *No doubt the murderous knife was dull and blunt, Till it was whetted on thy stone-hard heart.* 2. Henry IV. IV, 4: *Thou hid'st a thousand daggers in thy thoughts, Which thou hast whetted on thy stony heart, To stab at half an hour of my life,* und andere Redensarten vom «steinharten Herzen»). Hamlet IV, 5: *my sick soul* (vgl. IV, 7: *It warms the very sickness of my heart.*) King John V, 2: *This shower blown up by tempest of the soul* (vgl. Lucrece 1788: *This windy tempest, till it blow up rain, Held back his sorrow's tide, to make it more.* Henry VIII. III, 1: *The hearts of princes kiss obedience, So much they love it; but to stubborn spirits They swell and grow as terrible as storms. I know you have a gentle noble temper, A soul as even as a calm*). Henry VIII. III, 2: *Out of a fortitude of soul I feel* (vgl. ib. *my weak-hearted enemies*). Troilus V, 1: *Within my soul there doth commence a fight* (vgl. Hamlet V, 2: *in my heart there was a kind of fighting, That would not let me sleep*). Othello I, 1: *Others . . . . Keep yet their hearts attending on themselves . . . . these fellows have some soul.* Coriolan II, 1: *holding them, In human action and capacity, Of no more soul nor fitness for the world, Than camels in the war* (vgl. ib.: *And carry with us eyes and ears for the time, But hearts for the event.* II, 3: *Why had your bodies no heart among you?* Henry V. II, Chorus: *Like little body with a mighty heart*). Antony V, 2: *slave, soul-less villain, dog.* Troilus I, 3: *If none of them have soul in such a kind.* Sonnet 52: *Sin of self-love possesses all mine eye And all my soul and all my every part; And for this sin there is no remedy, It is so inward grounded in my heart.* 107: *the prophetic soul of all the world.* Hamlet I, 5: *O my prophetic soul!* 1. Henry IV. III, 2: *the soul of every man Prophetically doth forethink* (hat ein «Vorgefühl»; über *think* «fühlen» s. u.) *thy fall.* Romeo III. 5: *I have an ill divining soul.* Richard III. III, 2: *To shun the danger that his soul divines.* Much Ado V, 1: *My soul doth tell me, Hero is belied.* Richard II. II, 2: *My inward soul* (meine Ahnung) *Persuades me it is otherwise* (vgl. ib.: *if heart's presages be not vain.* Venus 669: *The thought of it doth make my faint heart bleed, And fear doth teach it divination.* S. auch Tamburlaine I, 1066: *That sent a tempest to my daunted thoughts And makes my soule deuine her ouerthrow*). Richard III. I, 4: *charg'd us from his soul to love each other.* Midsumernight's Dream III, 2: *join in soul* (= *heartily*; vgl. Henry V. I, 2: *We will hear, note and believe in heart*). Comedy

III, 2: *Against my soul's pure truth why labour you, To make it wander in an unknown field?* Winter's Tale V, 3: *as it is Now piercing to my soul.* Richard II. I, 1: *Pierc'd to the soul with slander's venom'd spear.* Much Ado IV, 1: *And every lovely organ of her life Shall come . . . . Into the eye and prospect of his soul* (vgl. King John II, 1: *Before the eye and prospect of your town*, und über die «Augen des Herzens», Bock, Wolframs v. Eschenbach Bilder für Freud und Leid S. 34). Coriolan V, 1: *but when we have stuff'd These pipes . . . . we have suppler souls.* Henry V. II, 2: *That knew'st the very bottom of my soul.* Othello I, 3: *such fair question As soul to soul affordeth.* Merchant V, 1: *Troilus sigh'd his soul toward the Grecian tent.* 2. Henry VI. III, 1: *Say as you think and speak it from your souls.* Tempest III, 1: *Hear my soul speak: The very instant that I saw you, did My heart fly to your service.* Sonnet 69: *All tongues, the voice of soul, give thee that due.* (Für den Zusammenhang des Herzens mit Atmen, Seufzen, Sprechen wären viele Stellen anzuführen.) 1. Henry IV. IV, 1: *The very bottom and the soul of hope.* Hamlet II, 1: *since brevity is the soul of wit, And tediousness the limbs and outward flourishes* (der Gegensatz zu *limbs* zeigt, daß *soul* hier wie im vorhergehenden und den folgenden Fällen gleichbedeutend mit *heart*, als Centrum des Leibes, genommen wird). Troilus III, 1: *The heartblood of beauty, love's invisible soul.* V, 1: *If beauty have a soul, this is not she.* III, 3: *There is a mystery . . . in the soul of state.* IV, 1: *Even in the soul of sound good fellowship.* Henry V. IV, 1: *There is some soul of goodness in things evil.* ib.: *What is the soul of adoration? Art thou aught else but place, degree, and form?* Measure III, 1: *Grace, being the soul of your complexion, Shall keep the body of it ever fair.* Timon III, 2: *this Is the world's soul; and just of the same piece Is every flatterer's spirit.* I, 2: *He is the very soul of bounty.* All's Well II, 5: *There can be no kernel in this light nut; the soul of this man is his clothes.* Caesar II, 1: *Soul of Rome!* (vgl. III, 1: *And this indeed, o world, the heart of thee.* Antony II, 2: *Half the heart of Caesar, worthy Maecenas!* Troilus I, 3: *Heart of our numbers, soul and only spirit*, und oben S. 80).

In allen diesen Fällen könnte man ohne Änderung des Sinnes, wie ich, wo es notwendig schien, durch Parallelen zu belegen suchte, *heart* für *soul* einsetzen, während die Fälle, wo man *brain* dafür setzen könnte, viel seltener sind. Schon das müßte gegen Loenings

Auffassung sprechen. Aber sogar jene Fälle beweisen nichts für ihn, weil im Herzen auch die Verstandesfunktionen lokalisiert werden: Macbeth II, 3: *Tongue nor heart Cannot conceive nor name thee* (Substantiva und Verba sind chiastisch gestellt). III, 1: *the very firstlings of my heart shall be The firstlings of my hand.* Twelfth Night II, 2: *How easy is it for the proper-false In women's waxen hearts to set their forms* (vgl. Lucrece 1240: *For men have marble, women waxen, minds, And therefore are they form'd as marble will*). Merry Wives II, 2: *What they think in their hearts they may effect.* (Ich führe nur die Fälle an, in denen aus dem Zusammenhang hervorgeht, daß *think* und *thought* in der Bedeutung «urteilen» und «Gedanke» genommen sind, da sie sich bei Shakespeare allerdings auch auf das Gefühlsleben beziehen können.) IV, 2: *Master Ford, you must pray, and not follow the imaginations of your own heart* («und Euch nicht von Hirngespinnsten leiten lassen»; daß es das heißt, sieht man aus dem folgenden: *Well he's not here I seek for. No, nor nowhere else, but in your brain*). Othello I, 3: *My cause is hearted, thine has no less reason.* Midsumernight's Dream IV, 1: *Man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report* (absichtlich verdreht für *his heart to conceive*). 1. Henry VI. II, 5: *Well will I lock his counsel in my breast.* Henry VIII. I, 1: *I advise you (And take it from a heart that wishes towards you Honour and plenteous safety).* ib.: *Bosom up my counsel.* III, 2: *I feel my heart new open'd* («für neue Erkenntnisse zugänglich»). Cymbeline III, 5: *I'll have this secret from thy heart, Or rip thy heart to find it.* V, 5: *my heart, That thought her like her seeming.* Titus II, 1: *Then, Aaron, arm thy heart, and fit thy thoughts, To mount.* IV, 2: *The close enacts and counsels of the heart.* Henry V. IV, 1: *I and my bosom must debate a while* (vgl. Lucrece 498: *I have debated even in my soul*). Coriolan I, 1: *The kingly-crowned head, the vigilant eye, The counsellor heart.* Measure II, 4: *And in my heart the strong and swelling evil of my conception* (vgl. ib.: *Whilst my invention hearing not my tongue, Anchors on Isabel*). Much Ado III, 4: *I cannot think, if I would think my heart out of thinking, that you are in love.* IV, 1: *If half thy outward graces had been placed About thy thoughts and counsels of thy heart.* Caesar I, 2: *the breast of mine hath buried Thoughts of great value, worthy cogitations.* II, 1: *And by and by thy bosom shall partake The secrets of my heart.* Antony V, 1: *and the heart Where mine his thougths did kindle* («an welchem das meinige seine Gedanken entzündete», sicher nicht

«Gefühle»). All's Well I, 1: *to sit and draw His arched brows, his hawking eye, his curls, In our heart's table* (sonst *tables of the memory*). Winter's Tale III, 2: *whose honourable thoughts . . . cleft the heart, That could conceive . . . .* Henry V. I, 1: *Far be the thought of this from Henry's heart.* Richard III. I, 2: *Fouler than heart can think thee.* I, 3: *Far be it from my heart the thought of it.* Sonnet 24: *Mine eye hath played the painter and hath stell'd Thy beauty's form in table of my heart* (vgl. 113: *Since I left you, mine eye is in my mind . . . . For it no form delivers to the heart Of bird, of flower or shape, which it doth latch.* 122: *Thy gift, thy tables are within my brain Full character'd with lasting memory . . . . so long as brain and heart Have faculty by nature to subsist; Till each to raz'd oblivion yield his part Of thee, thy record never can be miss'd*). 137: *Why of eyes' falsehood hast thou forged hooks, Whereto the judgement of my heart is tied? Why should my heart think that a several plot, Which my heart knows the wide world's common place?*

Natürlich werden mit der besprochenen vorauszusetzenden Inkonsequenz andererseits nicht nur die Verstandesfunktionen im Gehirn lokalisiert, wofür Beispiele anzuführen unnötig ist, sondern auch Verstandes- und Gefühlsfunktionen scharf geschieden: Macbeth V, 3: *The mind I sway by and the heart I bear, Shall never sag with doubt, nor shake with fear.* ib.: *Raze out the written troubles of the brain, . . . Cleanse the stuff'd bosom of that perilous stuff Which weighs upon the heart.* Coriolan III, 2: *I have a heart as little apt as yours, But yet a brain, that leads my use of anger To better vantage.* ib.: *waving thy head, Which often, correcting thy stout heart, Now humble.* 2. Henry VI. I, 1: *Arms, such as my wit affords And over-joy of heart doth minister.* Antony III, 7: *Your presence . . . must . . . . Take from his heart, take from his brain, take from his time, What should not then be spar'd.* III, 11: *A diminution of our captain's brain restores his heart.* Winter's Tale I, 1: *that is entertainment My bosom likes not, nor my brows.* Selten erscheint auch das Gehirn mitteilhaftig der Leidenschaften: Cymbeline V, 4: *To taint his nobler heart and brain with needless jealousy.* Love's Labour's Lost IV, 3: *But love, first learned in a lady's eyes, Lives not alone immured in the brain.*

Das verschlägt natürlich ebensowenig, als daß *soul* neben der bald so, bald so begrenzten Funktion auch in allgemeiner Funktion erscheint, entweder Verstand und Gefühl umfassend oder doch ohne sichere Beziehung auf eines derselben: Richard II. II, 2: *Now hath my soul brought forth her prodigy.* V, 3: *We pray with heart*

and soul and all besides (Klimax, jeder folgende Begriff umfassender). 1. Henry IV. IV, 1: *To lay so dear a trust To any soul removed but on his own.* Hamlet II, 3: *Could force his soul so to his own conceit, That from her working all his visage wann'd.* III, 4: *Thou turn'st mine eyes into my very soul.* ib.: *Lay not that flattering unction to your soul.* Henry VIII. II, 2: *He dives into the king's soul; and there scatters Dangers, doubts, wringing of the conscience, Fears and despairs.* III, 2: *Though all the world should crack their duty to you And throw it from their soul.* Titus III, 1: *Whose souls are not corrupted as 'tis thought.* 2. Henry VI. III, 2: *My thoughts that labour to persuade my brain.* Henry V. III, 6: *a man that I love and honour with my soul, and my heart, and my duty and my life, and my living, and my uttermost powers.*

Es erübrigt noch zu zeigen, daß Shakespeare, wenn er an der von Loening citierten Stelle King John V, 7 sagt, daß einige das Gehirn für die Herberge der Seele halten, damit keinesfalls seine eigene Meinung ausspricht, daß er vielmehr wie seine Vorgänger und Zeitgenossen das Herz für den Sitz der Seele ansieht, was ja schon durch die obigen Zusammenstellungen ziemlich wahrscheinlich geworden ist. Auch wir reden ja noch von «die Seele aushauchen», identificieren also einigermaßen die Seele mit dem Atem, für Shakespeare war aber das Herz wenigstens ebenso sehr als die Lunge das Organ des Atmens, wie etwa Bartholomeus Anglicus V, 37 sagt: *Anhelitus cordis et pulmonis est motus*; vgl. Macbeth V, 2: *breath Which the poor heart would fain deny and dare not.* Richard II. I, 1: *but his heart-blood which breath'd this poison.* I, 3: *To breathe the abundant dolour of the heart.* Henry V. IV, 3: *I did never know so full a voice issue from so empty a heart.* Dazu Twelfth Night V, 1: *to whose altars My soul the faithfull'st offerings hath breath'd out.* Hamlet I, 3: *how prodigal the soul Lends the tongue vows . . . . Breathing like sanctified and pious bonds.* III, 4: *If words be made of breath and breath of life, I have no life to breathe What thou hast said to me.* Daß die Kehle, in der die Stimme gebildet wird, durch die Luftröhre mit der Lunge verbunden war, wußte man natürlich; vgl. Hamlet II, 3: *gives me the lie in the throat As deep as to the lungs*; aber auch mit dem Herzen war sie durch Luftwege, als welche man sich die Arterien dachte, verbunden, vgl. K. v. Megenberg S. 19: *und stêt auch der hals ze nehst nâch der keln gegen dem ruck . der hals hât vil âdern, durch die vliezent die gaist und das pluot von dem herzen;* daher auch Richard II. I, 1: *as low as to thy heart Through the false*

passage of thy throat thou liest, aber auch Richard III. I, 2: *In thy soul's throat thou liest.* Indem man beim Küssen den Atem des anderen ansaugt, saugt man ihm das Herz oder die Seele heraus (vgl. die oben citierte Stelle aus Marlowes Faust und Geibel: *Lass' vom rosigen Munde saugen die Seele dir, Aus meines Busens Grunde Nimm meine Seele dafür*): Richard II. V, 1: *Thus give I mine and thus I take thy heart*, vgl. Henry V. IV, 2: *And your fair show shall suck away their souls, Leaving them but the shales and husks of men.* Das Gegenstück zu diesem Heraussaugen ist das gewaltsame Zurückhalten der Seele durch Verstopfen des Mundes: 3. Henry VI. V, 3: *And with thy lips keep in my soul awhile.* Richard III. I, 4: *and often did I strive To yield the ghost: but still the envious flood Kept in my soul and would not let it forth To seek the empty, vast and wand'ring air, But smother'd it within my panting bulk, Which almost burst to belch it in the sea.* K. v. Megenberg erzählt S. 27: *Egiptii die weisen läut . . . wânten, daz daz herz alliu jâr auf næm ain klain groezin und daz daz werte unz in daz fünfzigist jâr:* darauf bezieht sich vielleicht Hamlet I, 3: *For nature crescent does not grow alone In thews and bulk; but as this temple waxes, The inward service* (das Allerheiligste?) *of the mind and soul Grows wide withal.* Die Brust wird direkt als Sitz der Seele angegeben: Lucrece 1723: *Even here she sheatheth in her harmless breast A harmful knife, that thence her soul unsheatheth.* 759: *She wakes her heart by beating on her breast And bids it leap from thence where it may find Some purer chest To close so pure a mind.* Richard III. I, 2: *Which if thou please to hide in this true breast, And let the soul forth that adoreth thee, I lay it naked to the deadly stroke.* Henry V. IV, 6: *Tarry, sweet soul, for mine, then fly abreast!* 1. Henry VI. III, 1: *Undaunted spirit in a dying breast.* Hamlet III, 2: *Let not ever the soul of Nero enter this fair bosom.* King John III, 4: *Look who comes here! a grave unto a soul, Holding the eternal spirit against her will In the vile prison of afflicted breath.* Richard II. I, 3: *One of our souls had wander'd in the air, Banish'd this fair sepulchre of our flesh* (vgl. III, 2: *this flesh which walls about our life.* Titus III, 2: *And when my heart, all mad with misery Beats in this hollow prison of my flesh;* s. o. Tamburlaine II, 3914, außerdem Chaucer, Troilus 776: *Til I my soule out of my brest unshethe.* 1493: *That fro my brest it wol the soule rend.*). Hamlet III, 1: *There's something in his soul O'er which his melancholy sits on brood . . . . Haply the seas . . . shall expell this something-settled matter in his heart.*

III, 3: *O bosom black as death! O limed soul!* Sonnet 109: *As easy might I from myself depart As from my soul, which in thy breast doth lie* (vgl. den Tausch der Herzen Richard II. V, 1). Richard II. IV, 1: *I have a thousand spirits in one breast.*

Gegenüber den anderen Ausführungen Loenings kann ich mich kürzer fassen, da er ihnen großenteils selbst nicht den gleichen Wert beilegt. Daß die starke Hervorhebung von *godlike reason* nichts besonders Shakespearesches ist, lehrt ein Blick in irgend ein altes Spiel, wie etwa «Nature». Die Vorstellung vom *πνεῦμα*, den *spirits*, ist alt und allgemein verwendet. Ich führe als klassische Stelle etwa an Tamburlaine II, 4474: *Your vaines are full of accidentall heat, Whereby the moisture of your blood is dried, The Humidum and Calor, which some hold Is not a parcell of the Elements, But of a substance more diuine and pure Is almost cleane extinguished and spent . . . . Your Artiers, which along the vaines conuey The liuely spirits which the heart ingenders, Are partcht and void of spirit, that the soule, Wanting those Organons by which it mooues, Can not indure.* Ebenso die von den 4 Temperamenten, wofür etwa Chaucer viele Beispiele liefert. Auch für das «schwere Herz» (für das ja schon die Ausdrücke *grief* und *relief* genug bezeugen), das «schwellende» Herz, die erhitzende, erkältende, austrocknende, bleich und rot machende Wirkung der Leidenschaften gebe ich nur einige mehr charakteristische Beispiele, wie sie mir gerade in die Hand fallen: Chaucer, Cant. Tales: 8826 (Clerkes Tale): *with humble herte . . . . Not with no swollen thought in his corage.* 11448 (Frankeleines Tale): *Anon for joye his herte gan to dance.* 11617 (ib.): *That me han holpen fro my cares cold.* 11641 (ib.): *and she astonied stood, In al hire face n'as o drop of blood.* 1920 (Knightes Tale): *First in the temple of Venus maist thou see . . . the sikes cold . . . The firy strokes of the desiringes.* 1999 (ib.): *The cruel ire, red as any glede . . . and eke the pale drede.* 3122 (Miller's Prologue): *The Miller that for dronken was all pale.* 5299: *The constable gan about his herte cold* (vor Schrecken). 8192 (Clerkes Tale): *This soden cas this man astoned so* (freudiges Erschrecken), *That red he wex, abaist, and al quaking He stood.* 8213 (ib.): *No wonder is though that she be astoned* (ängstliches Erschrecken) *. . . For which she loked with ful pale face.* Heywood, Play of Love 223 (Brandl, S. 167): *in flames of desyre And droppes of despayre I smolder in fyre.* 575 (ib. S. 177): *after stormy cold smartes Warm wordes in warm louers bring louers warm hartes.* Misogonus II, 1, 25 (ib. S. 436): *to reuiue his spirites, I thinke, And*

to breade some goode bloude toth alhouse he went. Gismond III, 1, 5 (ib. S. 561): *how Loue can kindle hartes with heate, And wast the oken brest to cinder dust.* IV, 2, 91 (ib. S. 572): *The thirsting of reuenge that boileth in my brest.* IV, 4, 63 (ib. S. 579): *For sorrow soe Doeth boile within my brest.* Gorboduc 33: *I see his envious hart to swell.* 764: *When growing pride doth fill the swelling brest, And gredy lust doth rayse the climbing minde.* 818: *Ne can my counsell yet withdrawe the heate And furyous panges of hys enflamed head.* 1160: *That now those enuious sparkes which erst lay raked In liuing cinders of dissembling brest, Kindled so farre within his hart disdaine.* Tamburlaine I, 518: *my heart is swolne with wrath.* 1053: *the furie of his hart . . . . casts a pale reflexion on his cheeks.* 1891: *Your fearfull minds are thick and misty then.* 2065: *As long as any blood or sparke of breath Can quench or coole the torments of my griefe.* II, 3229: *this towne shall euer mourne, Being burnt to cynders for your mothers death . . . . As is that town, so is my heart consum'd With grief and sorrow for my mothers death.* 3289: *Filling their empty vaines with aiery wine, That, being concocted, turnes to crimson blood* (vgl. Coriolan V, 1: *The veins unfill'd, our blood is cold . . . . but when we have stuff'd These pipes and these conveyances of our blood With wine and feeding, we have suppler souls*). 3850: *May neuer spirit, vaine, or Artier feed The cursed substance of that cruel heart; But (wanting moisture and remorsefull blood) Drie vp with anger and consume with heat.* 4458: *Shaking and quiuering, pale and wan for feare.* Faustus B. 1873: *now his heart blood dries with grief.* Edward II. II, 2, 199: *My swelling heart for very anger breaks!* II, 5, 25: *Whose pining heart her inward sighs have blasted.* Spenser, Fairy Queen I, 7, 39: *The carefull cold* (= *the cold of care*). I, 9, 52: *through every vaine The crudled cold ran to her well of life* (Angst). II, 1, 42: *his fresh blood did freeze with fearfull cold* (= *the cold of fear*).

Loening hat Recht, wenn er ausführt, daß viele hier einschlägige Redensarten, die wir noch heute, aber als völlig abgeschliffene, gebrauchen, der damaligen Wissenschaft entsprechend in ihrem eigentlichsten Sinne genommen werden konnten und dadurch lebendiger waren. Aus dem Sprachgebrauch eines Dichters ist dabei freilich nichts zu schließen. Denn dem Dichter ist es gestattet, die im gewöhnlichen Verkehr abgeschliffenen Redensarten im eigentlichen Wortverstande zu nehmen, ihnen dadurch die alte Prägung zu erneuern und alles, was gestorben schien, zu frischem Leben zu erwecken.

Neue italienische Skizzen zu Shakespeare.

Von

Gregor Sarrazin.

---

3. Die «Seestadt» Verona.[1])

Ein alter Irrtum in Bezug auf Shakespeares Geographie ist in neuerer Zeit wieder aufgetaucht. Sidney Lee argumentiert in seiner Shakespeare-Biographie (p. 43) in folgender Weise: — — — «*the fact that he* [Shakespeare] *represents Valentine in the 'Two Gentlemen of Verona'* (I, 1, 71) *as travelling from Verona to Milan by sea, and Prospero in 'The Tempest' as embarking on a ship at the gates of Milan* (I, 2, 129–144) *renders it almost impossible that he could have gathered his knowledge of Northern Italy from personal observation.*» Koeppel hat im Shakespeare-Jahrbuch XXXV, 126 sich diese Argumentation zu eigen gemacht, und fügt hinzu: — — — «wahrscheinlich würde er [Shakespeare] schon durch die Thomasschen Schilderungen abgehalten worden sein, in *The two Gentlemen of Verona* Verona und Mailand durch einen schiffbaren Wasserweg, der ganzen Ausdrucksweise nach durch das Meer, zu verbinden — ein geographischer Fehler, der für Mailand im *Tempest* wiederholt wird.» Die Annahme einer solchen geographischen Unwissenheit Shakespeares ist indessen durchaus ungerechtfertigt; sie widerlegt sich bei einer einigermaßen unbefangenen Prüfung der betreffenden Dichtungen von selbst.

Daß Shakespeare Verona sich nicht als Seestadt vorgestellt hat, geht besonders aus Romeo und Julia deutlich hervor. Auch dem oberflächlichen Leser muß in die Augen springen, daß in diesem Drama die Scenerie vollständig die einer im Inlande liegenden Stadt

[1]) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 165 ff.

ist (ganz anders als Venedig im Kaufmann von Venedig oder Othello geschildert wird: Merch. I, 1, 8 ff., I, 3, 15, I, 3, 184, II, 6, 15, II, 6, 65, II, 8, 1, II, 8, 8 u. s. w., Oth. I, 1, 125, I, 3, 14, II, 1, 22). Nirgends ist hier auch nur die leiseste Andeutung zu finden, daß der Dichter Verona als am Meere liegend auffaßte. Westlich von der Stadt denkt er sich einen Hain (I, 1, 129); östlich (oder nordöstlich) erheben sich hohe Berge (III, 5, 10) — ganz in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit; um von Mantua, welches südlich von Verona liegt, nach Verona zu gelangen, mietet Romeo nicht etwa eine Barke, sondern Postpferde (V, 1, 26). Wo in aller Welt ist hier, selbst in der kühnsten Dichterphantasie, Raum für eine Meeresküste? — Daß nördlich von Verona nicht ein Meer, sondern die Alpen zu suchen sind, diese Kenntnis wenigstens werden wir Shakespeare, der sich ja nach Koeppels Ansicht sein eingehendes Wissen über Oberitalien aus Reisebeschreibungen erworben haben soll, wohl zutrauen dürfen.

Und nun die Beiden Veroneser! Bei oberflächlichem Lesen dieses Lustspiels kann es allerdings, obwohl auch hier nie von Meer im Zusammenhang mit Verona die Rede ist, zunächst so scheinen, als habe der Dichter sich Verona als am Meer liegend vorgestellt: es wird ja eine «Rhede» *(road)* erwähnt, auf welcher Valentin sich in Verona einschifft (I, 1, 53; 71); es ist ferner mehrfach von Ebbe und Flut in Verbindung mit der Abfahrt die Rede (II, 2, 13, II, 3, 39, II, 3, 56). Aber diese Ausdrücke setzen durchaus nicht notwendig die Vorstellung eines Seehafens voraus: '*road*' wird jetzt zwar wohl nur von einem Seehafen gebraucht, bedeutet aber ursprünglich nur einen Ankerplatz für größere Schiffe [1]) *(ground where ships may anchor)*.

Daß dies Wort noch im XVI. Jahrhundert auch in Beziehung auf Flußhäfen angewandt wurde, geht z. B. aus einer Stelle in Harrisons *Description of England*, die ich nach Furnivalls Ausgabe p. 288 citiere, hervor:

'*The queenes highnesse hath at this present — — — — alreadie made and furnished, to the number of foure or five and twentie great ships, which lie for the most parte in Gillingham rode* — — —'

Mit dieser «Rhede» von Gillingham ist dasselbe gemeint, was heute als '*Royal Dock-Yard of Chatham*' bezeichnet wird. Der

[1]) Eine ähnliche Verengerung des Begriffes hat z. B. bei dem Worte '*strand*' stattgefunden; vgl. den Londoner '*Strand*'.

Ort Gillingham liegt unweit Chatham am Medway-Flusse, etwa 8—9 englische Meilen vor der Einmündung desselben in die Themse. Ungefähr mit demselben Recht hätte man in jener Zeit auch von einer «Rhede» von Gravesend oder Deptford sprechen können. In Bezug auf kleinere Flußhäfen allerdings hätte auch damals wohl ein Seemann das Wort '*road*' kaum gebraucht; allein Shakespeare war kein Seemann, und vollständige Praecision in nautischen Ausdrücken ist bei seiner geringen Kenntnis der See, wenigstens in Jugenddichtungen, nicht zu erwarten. Es wird übrigens gezeigt werden, daß die «Rhede» von Verona in der That in jener Zeit gar nicht so unbedeutend war.

Was nun weiter Ebbe und Flut betrifft, so ist es bekannt, daß die Flut in Flüssen oft viele Meilen (in der Themse z. B. etwa 70 englische Meilen) weit vordringt.[1] Daß nun aber in diesem Lustspiel nicht von einem Seehafen, sondern von einem Flußhafen die Rede ist, geht aus der zuletzt erwähnten Stelle deutlich hervor; denn es heißt dort:

> Gentl. II, 3, 56. Launce. *Lose the tide, and the voyage, and the master, and the service, and the tied! Why man, if the river were dry, I am able to fill it with my tears; if the wind were down, I could drive the boat with my sighs.*

Der schiffbare Wasserweg ist also ganz unzweideutig als »Fluß« bezeichnet. Wie Shakespeare-Forscher trotz dieser bestimmten Worte auf den Gedanken kommen konnten, Shakespeare habe an eine Seereise von Verona aus gedacht, ist mir nicht recht verständlich.

Nun ist es ja freilich ein Irrtum des Dichters, wie schon oft hervorgehoben, daß dieser Wasserweg Verona und Mailand verbinde; und es ist ein anderer Irrtum, daß der Fluß von Flut und Ebbe abhängig sei, etwa wie die Themse bei London.[2]

Aber aus diesen Irrtümern kann logischer Weise weiter nichts gefolgert werden, als daß Shakespeare bei der Abfassung dieses Lustspiels wohl keine Karte von Italien zu Rate gezogen hat, daß er sich um die Schiffahrtsverhältnisse der Etsch nicht gekümmert hat, vielleicht auch, daß er nicht direkt von Mailand nach Verona gereist ist; sie sind aber sehr wohl vereinbar mit der Annahme,

---

[1] Vgl. Harrisons *Description of England* (ed. Furnivall p. XXXVI): '*Furthermore, the said riuer* [sc. Thames] *floweth and filleth all his chanels twise in the daie and night, that is in euerie twelue houres once; and this ebbing & flowing holdeth on for the space of seauentie miles, within the maine land*' — — —.

[2] Vgl. z. B. 2 H. 4: IV, 4, 125: *The river hath thrice flow'd, no ebb between.*

daß der Dichter sich, wenn auch nur flüchtig, in Verona aufgehalten hat. Die Etsch, die durch Verona fließt, ist ein immerhin ganz ansehnlicher schiffbarer Fluß, der zunächst etwa aus der Richtung von Mailand kommt. Andererseits liegt Mailand auch an einem kleinen Fluß, und es ist bekanntlich sogar nachgewiesen worden, daß es früher möglich war, durch Kanäle in der That von Mailand nach Verona zu Schiff zu gelangen (Jahrbuch XV, 256).

Die schiffbaren Wasserstraßen der Flüsse hatten früher eine weit größere Bedeutung. Wer heute die Flösse und kleinen Bote auf der Etsch bei Verona sieht, kann es sich kaum recht vorstellen, daß dieser Fluß einst einen großen Teil des Handelsverkehrs zwischen Deutschland und Venedig vermittelte[1]) und daß die Republik Venedig drei Provveditori für die Regulierung der Schiffahrt auf der Etsch angestellt hatte. Verona scheint in jener Zeit in der That ein ansehnlicher Hafenplatz gewesen zu sein. In dem *Journal du Voyage de M. de Montaigne en Italie (avec des Notes par M. de Querlon, Rome 1774)*, welches um 1580 geschrieben wurde, lese ich (I, 191):

Verone, douze milles. Ville de la grandeur de Poitiers & ayant einsin une cloture vaste sur la dite riviere d'Adisse qui la traverse & sur laquelle ell' a trois pons. Je m'y randis avec mes bahus.

Der Ausdruck '*cloture*' ist in einer Anmerkung vom Herausgeber als '*quai*' glossiert. Aus der Stelle geht hervor, daß der Schreiber des Reisetagebuchs sich mit dem Gepäck nach dem Quai begab, offenbar, um dasselbe dort einzuschiffen (während die Reisenden selbst den Weg nach Venedig zu Lande fortsetzten). Mit dieser '*cloture vaste sur la riviere d'Adisse*' ist nun sicher dasselbe gemeint, was Shakespeare als «Rhede» bezeichnet. Dieser Bootshafen ist wahrscheinlich unterhalb und in der unmittelbaren Nähe des '*Ponte delle Navi*' zu suchen,[2]) welcher noch durch seinen Namen an die alte Schiffstation erinnert. Unterhalb desselben ist die Etsch besonders breit.

---

[1]) Noch im Jahre 1741 schrieb Joh. G. Keyssler in seiner Fortsetzung Neuester Reisen in Bezug auf Verona (p. 606): «Die Kaufmanns-Waaren werden zu Wasser gar bequem nach Venedig gebracht, und braucht man mit einer Barque dahin zu kommen nicht mehr als dritthalb Tage.»

[2]) Also an derselben Stelle, die der Schauplatz von Bürgers Lied vom braven Mann war (Zerstörung der früheren Brücke am 2. Sept. 1757). Der «brave Mann» hiess, nebenbei bemerkt, Bartolomeo Rubele aus Pojano, wie aus Persico, Descrizione di Verona II, 17, zu ersehen ist.

Da nun die Etsch hier (besonders im Frühjahr) nicht viel schmäler ist, als die Themse bei London Bridge, da die Entfernung Veronas von der Etschmündung nicht viel größer ist, als die Londons von der Themsemündung, so ist es selbst bei Autopsie sehr begreiflich und entschuldbar, wenn der Dichter die heimischen Schiffahrtsverhältnisse der Themse auf die Etsch übertrug.

Trotz der geringfügigen Irrtümer zeigt sich in der Erwähnung des Flusses und der «Rhede» eine Genauigkeit der Lokalkenntnis, die ohne Autopsie schwer erklärlich wäre. Denn in Thomas' '*Historie of Italie*' ist von Verona überhaupt nicht die Rede, und das Reisetagebuch Montaignes wird Shakespeare schwerlich im Manuskript gelesen haben.

Daß übrigens Shakespeare nicht entfernt daran dachte, «Verona und Mailand durch das Meer zu verbinden», geht auch noch aus dem vierten und fünften Akt des Veroneser-Lustspiels deutlich hervor. Denn der von Mailand nach Verona flüchtende Valentin wird ja unterwegs in einem großen Walde an den Grenzen des Mantuaner Gebiets — wiederum ganz zutreffend — von Räubern angehalten (IV, 1, 17). Silvia und Eglamour ziehen zu Fuß desselben Weges, der Herzog von Mailand und Proteus folgen zu Pferde. Stets ist nur von diesem großen Walde, nie vom Meer oder einer größeren Wasserstraße die Rede (vgl. V, 1, 11, V, 2, 38, V, 3, 8, V, 4, 2 u. s. w.). Der Wald existierte allerdings, wenigstens damals, wohl nur in der Phantasie des Dichters[1]; es scheint auch auf ungenauen geographischen Vorstellungen zu beruhen, wenn es so dargestellt wird, als ob der gewöhnliche Weg von Mailand nach Verona durch Mantua führte, und zwar am Fuß des Gebirges hin (V, 1, 47). Nehmen wir aber an, daß hier nicht die Stadt, sondern das Herzogtum Mantua gemeint ist (was durchaus nicht unstatthaft ist), so sind diese Angaben vollkommen zutreffend: denn bei Brescia führt die direkte Straße von Mailand nach Verona allerdings dicht am Fuß der Alpen vorbei, und berührt bald danach die Grenze des ehemaligen Herzogtums Mantua.

Andererseits will Julia aus Verona zu Fuß nach Mailand pilgern, um ihren geliebten Proteus zu sehen (II, 7, 6, II, 7, 10, II, 7, 37).

Die ganze Fabel des Stückes wäre durchaus unverständlich, wenn Shakespeare wirklich so unrichtige geographische Vorstellungen ge-

[1]) Möglicherweise kann indessen früher in der Gegend von Brescia oder Treviglio wirklich ein Wald gewesen sein; vgl. die Schilderung in Manzonis *Promessi Sposi*, Cap. XVII.

habt hätte, wie sie ihm von seinem neuesten Biographen beigelegt werden.

Der Haupteinwand Lees und Koeppels gegen die Annahme von Shakespeares italienischer Reise ist also jedenfalls hinfällig.

Im Gegenteil ist trotz einzelner Irrtümer die Lokalschilderung in den Dramen, die in Verona spielen, im Ganzen merkwürdig zutreffend — ein Umstand, der sich schwer erklären ließe, wenn Shakespeare Verona nicht aus eigener Anschauung gekannt hätte (da ja aus den Irrtümern selbst hervorgeht, daß er keine Karte von Oberitalien zu Rate zog, was eigentlich selbstverständlich ist). Daß das Gehirn selbst eines großen Dichters flüchtige Reiseeindrücke nicht mit der Genauigkeit einer photographischen Platte fixiert, daß also allerhand Irrtümer im Einzelnen bei einer Reproduktion unterlaufen können, das dürfte wohl kaum erst zu beweisen nötig sein. Selbst Lord Byron, dem es doch auf möglichste Treue seiner Landschaftsschilderungen ankam, der darauf sein Hauptaugenmerk richtete, der die durchreisten Gegenden mit der Karte studierte, hat in Childe Harold's Pilgrimage einzelne Versehen begangen (z. B. die Schlacht von Waterloo in die Ardennen [= Gehölz von Soignies] verlegt).

Chaucer, der doch sicher zweimal in Oberitalien war, hat in einer Dichtung, die sicher nach den beiden Reisen verfaßt ist, einen mindestens ebenso großen geographischen Schnitzer begangen, indem er den Po bei Venedig vorbeifließen ließ.[1])

Aber weder Chaucer noch neuere englische Dichter, die sich in Italien aufgehalten, von Milton bis auf Tennyson (Shelley und Byron ausgenommen) haben italienische Scenerie, italienisches Leben und italienische Charaktere so naturgetreu geschildert, wie Shakespeare.

Moderne Leser werden vielleicht einwenden, daß das Eigenartige italienischer Scenerie in Bezug auf die Vegetation in Shakespeares italienischen Dramen verhältnismäßig wenig zum Ausdruck komme. Allein Shakespeares Theater hatte eben keine eigentlichen Dekorationen und für Landschaftsschilderungen (die vom großen Publikum damals überhaupt nicht goutiert wurden) war daher nur wenig Gelegenheit.

---

[1]) Canterbury Tales, Clerk's Prologue V. 51:

the Poo — — —,
That estward ay encresseth in his cours
To Emelward, to Ferrare, and Venyse.

Der Irrtum ist allerdings durch Petrarca, Chaucers Quelle, veranlasst, der mit dem entsprechenden Worte '*Venetia*' natürlich Venetien meint; aber für den Engländer konnte '*Venyse*' nur die Stadt bedeuten.

Auch ist bekanntlich gerade in der Gegend von Venedig und Padua — den Orten, die Shakespeare am besten zu kennen scheint — von der charakteristischen italienischen Pflanzenwelt wenig zu merken. So ist es denn begreiflich, daß von Oliven, Cypressen, Lorbeer, Citronen und Orangen, Myrten und Maulbeerbäumen in den italienischen Dramen wenig oder gar nicht die Rede ist; auch daß in Romeo und Julia die italienische Scenerie nur durch Sycomoren und Granatbaum markiert wird.[1]) Daß der Dichter südländische, italienische Vegetation mindestens ebensogut kannte, wie z. B. R. Greene, S. Daniel, Th. Nash, die sicher in Italien waren, geht aus gelegentlichen Erwähnungen der betreffenden Pflanzen deutlich hervor.

Übrigens erscheint Engländern die oberitalienische Vegetation nicht so fremdartig, wie z. B. Norddeutschen, weil ja in dem milden Klima Südenglands schon seit mehreren Jahrhunderten eine ganze Anzahl jener Bäume und Sträucher akklimatisiert ist, die wir als charakteristisch italienisch ansehen, z. B. Cypresse, Myrte und Lorbeer (bay-tree); auch Oliven werden in Harrisons Description of England schon erwähnt (ed. Furnivall p. 330), dürften aber wohl nur sehr selten vorgekommen sein (vgl. Grindon, Shakespeare's Flora, Ellacombe, Plant-Lore of Shakespeare). Der Maulbeerbaum ist jedenfalls jetzt in England häufiger als in Deutschland, und dürfte schon damals nicht ganz selten gewesen sein: in dem Garten von New-Place in Stratford wird ja noch jetzt ein alter Maulbeerbaum gezeigt, den Shakespeare gepflanzt haben soll.

Der Granatbaum war indessen im XVI. Jahrhundert in England noch etwas ganz Seltenes, wie aus einer Bemerkung des alten Botanikers Turner (a. 1548) hervorgeht, welche von H. N. Ellacombe citiert wird.[2]) Noch Fynes Moryson glaubte in seinem Itinerary (London 1617) bei Besprechung der italienischen Vegetation (p. 110) diese Pflanze seinen Landsleuten beschreiben zu müssen.[3]) Der

[1]) Feigenbäume sind für Oberitalien, insbesondere für die Gegend um Verona einigermassen charakteristisch; es ist aber nicht ganz sicher, was Sh. unter '*sycomore*' verstanden hat (Maulbeerfeigenbaum oder Platane?). «Sycomoren» (nach neuenglischem Sprachgebrauch) wachsen auch in Südengland. Granatbäume dürfte der Dichter indessen in England kaum gesehen haben.

[2]) Plant-Lore of Shakespeare p. 234: '*Pomegranat trees growe plentuously in Italy and in Spayne, and there are certayne in my Lordes gardene at Syon, but their fruite cometh never with perfection*'.

[3]) '*They have some, but not so great plenty of Pomegranates, which tree is not vnlike that of the white Rose, but the leaues are litle, and the flowers and the buds of a red colour*'

Granatbaum dürfte also neben den Feigenbäumen Engländern, die Oberitalien bereisten, von jeher als besonders charakteristisch erschienen sein. Noch Lord Byron erwähnt gelegentlich einer Schilderung von Arquà in einer Anmerkung zu Childe Harold (IV, XXXI) die Gärten «reich an Föhren und Granatbäumen».

Während Oliven, Cypressen, Cedern, Myrten, Lorbeer in der Elisabethanischen Poesie zum ständigen poetischen Apparat gehören, ist vom Granatbaum kaum jemals die Rede. Spenser, der seine botanischen Kenntnisse gern anbringt und es liebt, die verschiedensten Bäume und Blumen, auch ausländische, aufzuzählen (z. B. F. Qu. I, 1, 8, II, 7, 52, III, 6, 44; Muiopiotmos, Virgils Gnat, Shepheards Calender), hat diese Pflanze meines Wissens niemals erwähnt; Lyly, der ebenfalls gern mit Botanik prunkt, scheint sie auch nicht zu kennen. Ja sogar Dichter, die in Italien gewesen waren, wie R. Greene und S. Daniel, erwähnen wohl den Granatapfel, aber den Granatbaum kaum jemals. In zeitgenössischen Dramen ist von dieser Pflanze natürlich gewiß nicht die Rede gewesen. Es dürfte also sehr schwer sein, irgend eine litterarische Quelle für diese botanische Spezialkenntnis Shakespeares nachzuweisen, wenn man nicht etwa an das Hohelied Salomonis denken will.

Der «Granatbaum» gehört zu den ganz intimen Zügen, die Shakespeares genaue Bekanntschaft mit italienischer Scenerie verraten.[1])

Wer annimmt, daß der Dichter alle diese Züge nur durch Hörensagen oder aus der Lektüre geschöpft habe, muß notwendig auch glauben, daß Shakespeare systematisch italienische Verhältnisse studiert habe, um gerade den italienischen Dramen etwas Lokalkolorit zu verleihen. Bei dieser, mit Shakespeares dichterischer Technik wenig im Einklang stehenden Annahme ist es aber wiederum unerklärlich, wie trotz solcher Studien der Dichter in Einzelheiten, die er aus Landkarten bequem erfahren konnte, sich ganz ununterrichtet zeigt.

4. Shakespeares geographische Kenntnisse von Oberitalien.

Der seines Thrones beraubte Prospero, Herzog von Mailand, wurde nach Shakespeares Darstellung (Temp. I, 2, 129—44) vor den

[1]) Auch das Kräutersammeln des Bruders Lorenzo ist ein merkwürdig zutreffender Zug. Dass die Gegend um Verona, besonders der Monte Baldo, aussergewöhnlich reich an heilkräftigen Kräutern sei, wird von vielen Reisenden, z. B. schon von Moryson (a. a. O. S. 176) hervorgehoben. Und die Mönche von Verona hatten einen grossen Ruf als '*distillateurs d'eaus nafes & pareilles eaus*' (Journal du Voyage de Montaigne I, 192).

Thoren der Stadt Mailand in eine Barke gebracht und auf dieser einige Meilen weit *(some leagues)* nach der See befördert.

Auch diese Darstellung ist als Beweis für Shakespeares große geographische Unwissenheit in Bezug auf Oberitalien angeführt worden. Der einzige Irrtum dabei ist aber, daß der Dichter sich die Flußfahrt bis an das Adriatische Meer offenbar zu kurz vorgestellt hat. Man konnte damals in der That zu Schiffe von den Thoren Mailands bis in das Adriatische Meer gelangen (Naviglio di Pavia, Ticino, Po oder Naviglio della Martesana, Adda, Po), und in jener Zeit, als es noch keine Eisenbahn gab, wurde dieser Reiseweg gewiß öfters der größeren Sicherheit wegen gewählt.

Shakespeare hatte also auch in dieser Beziehung zutreffendere geographische Vorstellungen, als manche seiner Kommentatoren ihm zuschreiben, ja man kann wohl sagen, genauere, als diese Kommentatoren selbst haben.

Wenn der Dichter in diesem Schauspiel die Entfernung Mailands vom Meer zu gering taxierte, so ist in Betracht zu ziehen, daß Der Sturm eines der spätesten Stücke Shakespeares ist, wahrscheinlich etwa 20 Jahre nach der vermuteten italienischen Reise geschrieben. Daß in einem solchen Zeitraum geographische Vorstellungen auch in Bezug auf durchreiste Gegenden undeutlich werden, daß Entfernungen in der Erinnerung zusammenschrumpfen, ist leicht begreiflich. In Shakespeares Jugenddramen ist die Distanzschätzung viel zutreffender, sogar merkwürdig zutreffend.

So geht aus den Beiden Veronesern hervor, daß der Dichter sich die Strecke von Mailand nach Verona ganz erheblich, als eine weite Reise vorstellte (Gentl. II, 7, 8); in Wirklichkeit etwa 150 km. Die Entfernung von Verona nach Mantua dachte er sich offenbar viel kürzer, da man nach seiner Darstellung in einem Tage hin und zurück gelangen kann (Rom. V, 1), aber nur mit Hilfe von Postpferden und ohne weiteren Aufenthalt — ganz mit der Wirklichkeit übereinstimmend: etwa 40 km.[1]) In der Zähmung der Widerspänstigen soll die Entfernung von Verona nach Padua allerdings zu gering taxiert sein (vgl. Th. Elze, Shakespeare-Jahrbuch XV, 235). Es werde nämlich so dargestellt, als wenn man von Padua nach Petruccios Landhaus in 5—6 Stunden gelangen könnte (zwischen

[1]) In Brookes Gedicht verweilt Romeo (indem er «lange» nach dem Apotheker sucht) noch einige Zeit in Mantua, nachdem er (um die Mittagszeit) die Unglücksbotschaft erhalten, nimmt dann Postpferde, und kommt bei Anbruch der Nacht in Verona an, was in Wirklichkeit kaum möglich wäre.

Mittagessen und Abendessen oder zwischen Frühstück [sieben Uhr] und Mittagessen), während der Weg von Padua nach Verona in Wirklichkeit erheblich länger sei. Auch hier ist indessen der Dichter nicht so sehr im Unrecht, wie seine Ausleger behaupten. Allerdings ist Padua von Verona 78 km entfernt, eine Strecke, die auch von raschen Pferden wohl nur in 7—8 Stunden zurückgelegt werden würde — Göthe brauchte für die Hälfte des Weges (Vicenza bis Padua) 4 Stunden, bei sehr gemächlicher Fahrt. Aber es wird ja nirgends gesagt, daß des Veronesers Petruccio «Landhaus» in unmittelbarer Nähe von Verona liegt. Wir können es uns z. B. sehr wohl an der Landstraße zwischen Verona und Vicenza, etwa in der Nähe von Lonigo oder Montebello denken; dann ist alles in der Ordnung. Schlimmstenfalls entfernt sich auch hier die Phantasie des Dichters gar nicht weit von der Wirklichkeit. Und es ist bemerkenswert, daß hier wenigstens der Dichter gar keinen Anhalt für Lokalangaben in dem Originallustspiel hatte; denn dort ist ja der Schauplatz Athen.

Auch im Kaufmann von Venedig ist Shakespeare bekanntlich von seiner Quelle abgewichen, indem er Portias Wohnsitz in die Nähe von Padua verlegte. Padua und Venedig hat er sich offenbar als benachbart vorgestellt, obwohl ziemlich weit (etwa «20 Meilen») auseinanderliegend (Merch. III, 4, 84).

Daß der Dichter sich diese Entfernungen mit Hilfe der damals noch recht unvollkommenen Landkarten ausgerechnet haben sollte, oder daß er etwa Andere darum befragt haben sollte, ist ganz unglaublich, wenn man seine sonstige geographische Sorglosigkeit bedenkt. Diese geographischen Kenntnisse sind um so erstaunlicher, als sie einer fast vollständigen Unwissenheit in Bezug auf andere fremde Länder gegenüberstehen. Französische Städte erwähnt der Dichter allerdings auch öfters, aber doch meist nur im Anschluß an die Quelle, und ohne irgendwie kund zu geben, daß er über ihre Lage und Entfernung einigermaßen zutreffende Vorstellung hat. Shakespeares drei Lustspiele, die in Frankreich spielen (Verlorene Liebesmüh, Wie es euch gefällt, Ende gut Alles gut), sind ohne jedwedes Lokalkolorit; allerdings liegt ihr Schauplatz meist abseits von der großen Reiseroute, die durch Frankreich nach Italien führte. Von Paris scheint der Dichter wenigstens den Louvre zu kennen; außerdem ist beachtenswert, daß er wenigstens die Namen solcher Orte erwähnt oder als Personennamen verwendet, die Stationen jenes Reiseweges bilden: Calais, Amiens, Melun, (Longueville?), Troyes,

Chatillon, Marseille, Genua. Daraus folgt allerdings noch durchaus nicht, daß der Dichter jenen Reiseweg aus eigener Anschauung kannte; aber bemerkenswert ist diese partielle Kenntnis immerhin. Und wenn wir nun weiterhin finden, daß auch in Oberitalien eine etwas genauere Kenntnis sich nur bei solchen Orten nachweisen läßt, die wiederum an einer der großen Heerstraßen, oder nur wenig abseits davon liegen (Mailand, Bergamo, Verona, Mantua, Padua, Venedig), so geht aus dieser Beschränktheit der geographischen Kenntnisse an sich schon mit einiger Wahrscheinlichkeit hervor, daß diese nicht sowohl aus Landkarten, sondern vielmehr aus eigener Reiseerfahrung gewonnen sind.

An sich wäre es ja wohl möglich, daß der Dichter aus Reisebeschreibungen und mündlichen Berichten seine Kenntnis geschöpft hätte. Es ist auch in neuester Zeit eine gedruckte Beschreibung Italiens ausfindig gemacht worden, die Shakespeare benutzt haben kann.[1]) Aber Shakespeare war kein Gelehrter; obwohl er gelegentlich Lesefrüchte verwertete, so wäre es doch ganz unvereinbar mit der Art seines dichterischen Schaffens, wenn er systematisch die Geographie eines fremden Landes studiert hätte, nur um seinen Dramen das nach der Auffassung seiner Zeit gar nicht nötige Lokalkolorit zu geben. Fast unmöglich aber ist es, daß er auf diese Weise eine so intime Kenntnis jenes Landes erlangt haben sollte, wie in mehreren der italienischen Dramen zu Tage tritt.

5. Giulio Romanos Troja-Fresken.[2])

Shakespeares Schilderung des «Troja-Gemäldes» in der epischen Dichtung Lucrece dürfte, wie ich an anderer Stelle (Archiv f. n. Spr., Bd. 102, S. 422) ausführte, durch eine Stelle aus Plutarchs Brutus-Biographie angeregt sein, in welcher erzählt wird, daß die trauernde Porcia durch den Anblick eines Bildes, welches die klagende Andromache darstellte, zu Thränen gerührt worden sei. Auch die verzweifelte Lucretia findet ja in den Scenen eines Troja-Gemäldes zugleich ein Abbild des eigenen Jammers an Hecuba und ein Abbild des Schurken, der sie verraten, an Sinon wieder; und

[1]) E. Koeppel hat im Shakespeare-Jahrbuch XXXV, 122 auf das Buch von William Thomas, *The Historie of Italie* (1549) hingewiesen, in welchem auch die Lage verschiedener Städte (z. B. Mailand, Mantua, Venedig) beschrieben wird, von Verona aber nicht die Rede ist.

[2]) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXIX, XXX.

die Sorge der trojanischen Frauen um Hektor wird auch hier erwähnt.

Der Dichter mag bei jener Schilderung auch durch Reminiscenz an bekannte Stellen der Aeneide, an Caxtons Destruction of Troy, an Chaucers Troilus beeinflußt sein. Aber solche Reminiscenzen reichen nicht aus, diese eingehende Schilderung eines Gemäldes, oder vielmehr eines Cyklus von Gemälden litterarhistorisch zu erklären. welche mit der Haupthandlung der Dichtung nur in ganz losem Zusammenhang steht. Offenbar hat der Dichter dem tiefen und nachhaltigen Eindruck Worte gegeben, den er von einer künstlerischen Darstellung unmittelbar empfangen hatte. Daß er diesen Bildercyklus sich nur in seiner Phantasie konstruiert, daß er einen imaginären Maler gelobt und bewundert hätte, ist doch kaum anzunehmen; ebensowenig, daß diese so detaillierte und lebendige Beschreibung auf mündliche Mitteilung eines anderen über irgendwelche Gemälde zurückzuführen sei.

Es ist auch nicht etwa an stümperhafte, gemalte Wandteppiche zu denken, die allerdings damals wohl öfters ähnliche Scenen darstellten, sondern an einen Maler, der eine hochentwickelte Technik, insbesondere in Bezug auf Kolorit, Gruppierung, Komposition, Darstellung des Gesichtsausdrucks besaß — eine Technik, die in jener Zeit nicht in England, sondern nur in Italien zu finden war.

Nur eine einzige Leistung italienischer Renaissance-Kunst ist indessen bekannt, welche im Gegenstand mit Shakespeares Schilderung übereinstimmt; merkwürdigerweise rührt sie von dem einzigen Maler her, den Shakespeare mit Namen erwähnt hat: Giulio Romano.

Giulio Romanos Troja-Fresken im alten herzoglichen Schloß von Mantua, welche die Wände und die Zimmerdecke der Sala di Troja schmücken, sind verhältnismäßig gut erhalten; offenbar, wie auch Bädekers Reisehandbuch angiebt, in neuerer Zeit restauriert (der alte Custode versicherte mir allerdings auf Befragen, daß sie nicht restauriert wären). Es ist leicht begreiflich, daß sie früher, als die Malerei noch frisch war, auf einen nicht sehr kunstverständigen Beschauer einen tiefen Eindruck machten, denn sie sind in der virtuosen, effektvollen Manier des Künstlers, allerdings ohne viel Feinheit gemalt; die etwa lebensgroßen Figuren treten sehr deutlich und lebendig hervor.

Beim ersten Eintreten in den Saal war ich geradezu überrascht von der Übereinstimmung mit Shakespeares Schilderung:

Da waren tumultuarische Kampfscenen, ähnlich den in dem Gedicht erwähnten, da stand Achill mit aufgepflanztem Speer in gewappneter Hand (vgl. Lucrece 1425), da war neben dem Trojanischen Pferd eine in dem Gedicht ausführlich geschilderte Gruppe zu schauen: Sinon von zwei Schäfern geführt, sehr harmlos aussehend, das Antlitz von bräunlicher Färbung, sodaß weder die Farbe der Scham noch die der Furcht hervortreten konnte[1]).

Bei näherem Zusehen erwachten allerdings auch Bedenken und Zweifel. Allerhand Differenzen sind unläugbar. Zunächst wird ja in dem Gedicht nicht von Wandmalereien, sondern von einem einzigen hängenden Gemälde gesprochen (Lucrece 1366). Es wäre aber auch sonst zu weit gegangen, wollte man behaupten, daß die Schilderung sich mit der wirklichen Darstellung deckte. Auch die erwähnten Scenen sind nicht genau übereinstimmend: während es in der Lucretia heißt, Sinon wäre gebunden, gefesselt, ist in den Fresken nichts von Fesseln zu sehen; während nach der Darstellung des Gedichts es scheint, als wenn die Figur des Achilles nur teilweise zu sehen wäre, ist sie in Wirklichkeit vollständig sichtbar, allerdings der Kopf en face. Man könnte fast glauben, daß der Dichter nur die eine Wand, auf welcher Achill und daneben die Sinon-Gruppe zu sehen ist, in deutlicher Erinnerung behalten habe, während ihm alles andere nur einen unbestimmten Eindruck hinterließ.

Manches, was in dem Gedicht geschildert ist, wird in den Fresken vergebens gesucht, z. B. die Versammlung, in der Nestor eine Rede hält, der Auszug Hektors, oder die klagende Hecuba. Andererseits ist in dem Gedicht von manchen Scenen der Fresken nicht oder nur wenig die Rede, z. B. von der Entführung der Helena, (vgl. V. 1371, 1471 ff.), von Laocoon.

Solche Differenzen würden sich allerdings auch bei Autopsie durch ungenaue Erinnerung erklären lassen, welche mit Hilfe der Lektüre ergänzt wurde. Es wird kein Verständiger von einem

---

[1]) Vgl. Lucr. 1506.

In him the painter labour'd with his skill
To hide deceit, and give the harmless show
An humble gait, calm looks, eyes wailing still,
A brow unbent, that seem'd to welcome woe,
Cheeks neither red nor pale, but mingled so,
That blushing red no guilty instance gave,
Nor ashy pale the fear that false hearts have.

Dichter die Genauigkeit eines Kunstberichterstatters verlangen. Es wäre ja auch möglich, daß sich Erinnerungen an verschiedene Gemälde vermengt hätten.

Immerhin läßt sich wegen solcher Abweichungen kein strikter Beweis führen, daß Shakespeare gerade diesen Bildercyklus gesehen hat. Die erwähnten Übereinstimmungen können auf Zufall beruhen. Es ist auch möglich, daß der Dichter durch ein verloren gegangenes Gemälde, welches vielleicht von einem Schüler Giulio Romanos herrührte, angeregt wurde.

Man kann ja auch die Frage aufwerfen, ob es in jener Zeit Reisenden überhaupt möglich war, die inneren Gemächer des herzoglichen Palastes in Mantua in Augenschein zu nehmen. Glücklicherweise läßt sich diese Frage auf Grund zweier Zeugnisse von Reisenden bejahend beantworten. Schon William Thomas muß, wie aus seiner Beschreibung von Mantua[1]) hervorgeht, um die Mitte des Jahrhunderts die Zimmer gesehen haben. Auch Fynes Moryson, der ja um 1593 Italien bereiste, hat in Mantua die Schlösser des Herzogs gesehen und rühmt ausdrücklich Giulio Romanos Deckengemälde vom Gigantenkampf im Palazzo del Té[2]).

Jedenfalls bildet die Troja-Episode der Lucretia-Dichtung ein Glied jener geheimnisvollen Kette, welche Shakespeare mit Italien verbindet.

---

[1]) Hist. of Italye p. 202: *'And as for notable buildynes in Mantua other than suche as be universall in the goodly citees of Italie, I finde none, sauing certaine proper lodgeinges that the duke Federico deceased hath made on the south parte of his palace whych vndoubtedly are galaunt and riche'*.

Die hier erwähnten Gemächer sind eben die, welche Giulio Romano im Auftrage des Herzogs Federigo II Gonzaga mit Fresken schmückte.

[2]) Fynes Moryson, Itinerary, London 1617, p. 172: — — — *'the Dukes stately Pallace called Teye, seated some mile out of the Citie, and compassed with water, where in the Giants Chamber I did see most faire pictures'*

The Date and Authenticity of Titus Andronicus.

By

Charles Crawford.

This play, which was claimed for Shakespeare by contemporary writers and men who knew intimately what work he had composed, has, notwithstanding the strong evidence to the contrary, been variously ascribed to others, and most critics will only allow that he had but a small shore in its production. The object of this paper is to show that the testimony of the men of Shakespeare's time is trustworthy and proveable; and that the system of modern criticism, which attempts to deprive Shakespeare of the whole or any part of the plays contained in the *First Folio*, is founded in error. For the present it is sufficient to say that not only was *Titus Andronicus* claimed for Shakespeare by Heminge and Condell, in 1623, but that it is also mentioned as his by Meres in his *Palladis Tamia*, 1598.

The idea that Shakespeare did not write the whole of *Titus Andronicus* is based upon a falsehood; and the arguments by which it is supported are the result of a want of proper study of thereputed author's other work as well as the work of his contemporaries.

In 1678, a dramatist, named Ravenscroft, produced an alteration of *Titus Andronicus*, and, apparently, its success on the stage was sufficient to warrant him in believing that it would pay him to publish his adaptation. The latter event took place in 1687, and it was heralded by a very curious announcement. It appears that, originally, the amended play was ushered in by a prologue, and in this prologue the author assigned the elder drama wholly to Shakespeare. Not only so, he apologised for his additions and alterations,

declaring that although he had introduced fresh matter into his predecessor's tragedy, that matter had been drawn exclusively from other parts of Shakespeare's work. In a word, he was so convinced of the authenticity of the old play, that he thought it necessary to excuse his conduct in tampering with the work of Shakespeare. Now comes the point. When the adaptation was published, it was published minus its prologue, which the author said he could not find. He could find the play, but the prologue was unaccountably missing! However, although Ravenscroft was a noted plagiarist, he was not destitute of the faculty of imagination; and as he could not charm his patrons with the fine-filed lines of his prologue, he thought he would tickle their ears with an invention, purely his own. In other words, as he had lied when he said his prologue was lost, he did not stick to tell an other lie to bear the first lie out. «I have been told», he says, «by some anciently conversant with the stage that it [Titus Andronicus] was not originally his [Shakespeare's], but brought by a private author to be acted, and he only gave some master-touches to one or two of the principal parts or characters.» Only four years after these statements had been made, Langbaine, the historian of the stage, and a man whose integrity has never been called in question, challenged them, and in doing so included Ravenscroft among that class of men who are so habituated to telling untruths, that at last they believe their own lies. In other words, he called him a liar. Moreover, he mockingly offered to supply the dramatist with a copy of his suppressed prologue, and, to show he had it by him, quoted eight lines of the precious document. I repeat that the idea that Shakespeare did not write the whole of Titus Andronicus is based upon a fiction; and, therefore, all theories that assume the credibility of Ravenscroft's statement and argue from it are worthless.

Now, although it is a fact that all who doubt the genuineness of the tragedy accept without hesitation the tradition reported by Ravenscroft, very few agree amongst themselves who this «private author» was. He is a man with many aliases. It is only proper that this should be so, for we know it is the quality of the lie, like Virgil's Fame, to add pinions to its wings, and gather as it goes. Sometimes it is said that Greene wrote the play, sometimes that it is the handiwork of Marlowe. Others believe that Peele had a hand in it; and others, again, that it is the joint production of those three writers, whose work Shakespeare revised. A few have thought it

right to assign a share in the play to Nashe and Kydd; but, evidently, their notions were only aired for the sake of the novelty of the thing, for they are not supported by any kind of tangible evidence. The claims of Nashe and Kydd, then, we may dismiss from our minds. But as regards Greene, Marlowe, and Peele, the case is altogether different, and worthy of some attention, if only for the sake of showing how utterly worthless such claims are, not only as regards Titus Andronicus, but also as regards The Three Parts of Henry VI and The Contention, where the same three writers and Shakespeare are brought together in precisely the same manner.

At the outset, I may remark that there is no warrant whatever for the supposition that Shakespeare was ever assisted in his work by other writers, or that he would ever have had the audacity to amend the plays of such writers as Greene, Peele, and Marlowe, especially during the lifetime of those authors. On the other hand, we have the express testimony of Leonard Digges that Shakespeare did his work singly and without aid from others; and, in The Groatsworth of Wit we find Greene openly accusing Shakespeare of beautifying himself with his (Greene's) feathers, as well as with the feathers of Marlowe and Peele. If we may believe Greene, Shakespeare had stolen so much from Marlowe and Peele, as well as from himself that he had become a «painted monster», an «antic garnished in our colours» That is, Shakespeare decorated his work with sentences and other matter stolen from Robert Greene and his friends.[1])

Now, in Titus Andronicus as well as in The Contention and Henry VI, we come across not only curious phrases and allusions, whole lines and passages, as well as very peculiar associations that are to be met with in the undoubted work of Marlowe, Greene, and Peele, but we actually are able to show that whole scenes as well as the drift and outlines of some of their productions are imitated, and boldly imitated, in the work attributed to Shakespeare by his contemporaries and fellow-actors. These observations apply not only to Titus Andronicus and The Contention and The Three Parts of Henry VI but also to such pieces of Shakespeare as were produced from 1590 to 1596, or thereabouts. The proof of these assertions to the full cannot be stated here, but I refer to the commentators who have gathered much evidence on these

[1]) Greene meint hier nur den Schauspieler Shakespeare, der in den von Marlowe und Greene geschaffenen Rollen glänze. (W. K.)

points for a present justification. Suffice it to say, I am prepared to supplement their testimony with more material evidence than they have yet been able to offer.

Seeing, then, that the work of Greene, Peele, and Marlowe is so strongly reflected in Shakespeare's early work, the critics have been driven to accept one of two conclusions; either Marlowe, Peele, and Greene repeated themselves for the nonce in certain plays assigned to Shakespeare, or Shakespeare borrowed and borrowed largely from his three contemporaries.

The latter alternative has been rejected — nay, it has never been considered. Anything rather than believe that Shakespeare was a borrower of other men's work in this case or in The Contention and Henry VI, although it is impossible to read a criticism of any one of his other pieces without coming across such phrases as these, «Here Shakespeare was indebted to —», or, «This is taken almost verbatim from —». But the truth must be faced, and it will have to be faced, whatever be the consequences, and that truth may be stated simply, and it will solve the hundred-and-one puzzles that ingenious scholars have, like the spider, woven out of themselves. To be short, Shakespeare copied Greene, Peele, and Marlowe in Titus Andronicus, as well as in other pieces. Now to the proof, which hinges on the question of date.

The earliest mention we have of Titus Andronicus occur in Henslowe's Diary, where it is stated that the play, which was marked «new» by Henslowe himself, was exhibited on the 22nd January, 1594 (new style). It was not till the 6th February, 1594 (new style), that it was entered in the Stationers' Registers.

On the 26th June, 1593, certain Knights of the Garter were installed at Windsor, and George Peele, to commemorate the event, wrote his poem, The Honour of the Garter. This poem is largely copied in Titus Andronicus, and a part of the author's address to Henry Wriothesley, Earl of Southampton, has been stolen by Shakespeare.

Hence, I assert that Titus Andronicus was commenced after the 26th June, 1593, and completed before the 22nd January, 1594 (new style). It follows that the play was written at a time when Greene and Marlowe were, like Tybalt, «green in earth». So tumbles the whole fabric that has been erected upon the names and «claims» of Marlowe and Greene. The case of Peele necessarily falls with that of his friends, and is buried in the same ruins.

There can be no question as to the accuracy, of Henslowe's Diary, nor of the entry in the Stationers' Registers; but captious critics might try to pick holes in the evidence that relates to Peeles poem, if that evidence were not adduced here, and fully authenticated. I will show that there is no room for doubt.

The Honour of the Garter was not only written to celebrate an event that took place on the 26th June, 1593, but it could not possibly have been written or begun much before the 3rd May, 1593. Further, its prologue must have been composed after the 1st June, 1593, because it mentions the tragic death of Marlowe, who had been stabbed in a brawl on that date. The evidence that proves that the poem could not have had a being before the 3rd May, 1593, is to be found in Mr. Sidney Lee's late book, «A Life of William Shakespeare,» page 377, where a «well informed courtier» is quoted from the 7th Report of the Historical MSS Commission, p. 521 b as saying, «There be no Knights of the Garter new chosen as yet, but there were four nominated.» Now, the poem is able to give the names of the five Knights who were installed, whereas the «well-informed courtier,» about two months previously was only able to say that four were nominated; and one of these, as matter turned out, viz. Southampton, was not knighted at all. Again, that the whole poem was in existence on the 23rd June, 1593, is shown by an entry in A Book of Payments, preserved at Aluwick Castle. The entry is as follows: — «Delivered Mr. Warnour at my Lord's appointment to give to one Geo. Peele a poett, as my Lords liberality, £ 3.» (Quoted by Mr. Bullen, in his Preface to the Poem, from. Hist. MSS Comm. Rep. VI, p. 227.) «Mylord», in this case, is Henry, Earl of Northumberland, to whom Peele dedicated The Garter. Hence, we are not left in any doubt as to the time of the composition of the poem; and from what follows, it will be apparent that the poem fixes the time when Titus Andronicus was produced.

I come now to a particular comparison between The Garter and Shakespeare's play.

In his poem, Peele feigns to have had a dream, and he relates how in vision he saw Edward III issuing from the House of Fame, at the head of former Knights of the Garter, and «accompanied with kings and conquerors.» The king leads the stately procession to Windsor castle for the purpose of installing the new Knights; and, on his arrival, he halts, and makes a speech to his followers. I will

compare this speech with the speech that Titus delivered at the Monument, on his arrival at that imposing structure, and it will be seen that one speaker imitates the other: —

> Hail, Windsor! where I sometimes took delight — —
> In my return from France. — —
> Lo, from the House of Fame, with princely trains
> Accompanied, and kings, and conquerors,
> And knights of proof, loyal and valourous,
> I re-salute thee here, and gratulate &c.
>
> The Garter, lines 346, 349 & 368—371.

Thus copied in outline by Shakespeare: —

> Hail Rome, victorious in thy mourning weeds!
> Lo! as the bark, that hath discharg 'd her fraught,
> Returns with precious lading to the bay, — —
> Cometh Andronicus, bound with laurel boughs,
> To re-salute his country with his tears,
> Tears of true joy for his return to Rome.
>
> Titus And., Act 1, Sc. 2, lines 7—13.

Now, this monument of the Andronici is a glorious building, and I could show that in his mind Shakespeare was associating it with Westminster Abbey, and that the idea of the stately procession from Gothland, with the coffin borne aloft in its midst, is a recollection of the triumphal progress through France of the funeral cortege of Henry V. Shakespeare never leaves one in doubt as to what is passing in his mind, and he always, by some slip or other, discovers the sources of his inspiration. Thus, in the case of the monument, he gives the date of its construction as 500 years, and he makes Titus act as a kind of Dean of Westminster, who can assign or refuse a place of burial in the tomb, which, like the Abbey, was reserved for illustrious citizens and soldiers who had died in the service of their country. The monument is, in fact, a Walhalla or House of Fame, hence the association with Peele.

Peele's description of Fame, and his association of the House of Fame with the courts of Kings are also repeated in Titus: —

> Fame, in a stole of purple set with eyes
> And ears and tongues, carried a golden book. — —
> Yet in the House of Fame, and courts of kings &c.
>
> The Garter, lines 172—173, & 339.

> *Aaron.* The emperor's court is like the House of Fame,
> The palace full of tongues, of eyes, of ears.
>
> Titus And., Act 2, Sc. 1, l. 126—127.

Another association in both pieces is the following: —

As if the God of War — —
Had been in arms against Enceladus.
The Garter, lines 43 & 46.

Aaron. I tell you, younglings, not Enceladus, — —
Nor great Alcides, nor the God of War, &c.
Titus And., Act 4, Sc. 2, l. 94 & 96.

Only once in Shakespeare do we come across the word «palliament», and then it occurs in Titus. But Peele also has the word, and it will be seen that the epithets he associates with the garment of that name are faithfully copied in the tragedy.

A goodly king in robes most richly dight,
The upper like a Roman palliament. — —
O sacred loyalty, — — thy weeds of spotless white,
Like those that stood for Rome's great offices, &c.
The Garter, lines 91—92, & 312—314.

Marcus. Titus Andronicus, the people of Rome,
Whose friend in justice thou hast ever been,
Send thee by me, their tribune and their trust,
This palliament of white and spotless hue.
Titus And., Act 1, Sc. 2, l. 116—119.

There are also several peculiar turns of expression to be found in both pieces, which are not by any means common in the literature of the time. I will quote only two: —

In deads to fame and virtue consecrate.
The Garter, line 383.

Bassianus. The imperial seat, to virtue consecrate.
Titus And., Act 1, Sc. 1, l. 14.

Thy forwardness to follow virtue's cause.
The Garter, line 388.

All. He lives in fame that died in virtue's cause.
Titus And., Act 1, Sc. 2, l. 327.

When copying from others or when amending his own work, Shakespeare often transposed and varied epithets; the following is a case in point, and another will be adduced when I come to show how he availed himself of Peele's address to the Earl of Southampton: —

Survive and triumph in eternity,
Out of Oblivion's reach or Envy's shot.
The Garter, lines 409—410.

Aaron. Safe out of Fortune's shot, and sits aloft,
Advanc'd above pale Envy's threat'ning reach.
Titus And., Act 2, Sc. 1, lines 2 & 4.

The passage just quoted from Peele is also remembered in The Merchant of Venice, and in Othello, two plays which bear a great affinity to Titus Andronicus, by reason of the characteral resemblances that are to be found between Aaron, Shylock, and Iago. By the way, the Moor Aaron is what one may call a black Jew, with a Jewish name, and he is sworn brother to Marlowe's Barabas, who is resurrected in Shylock. And is it not written that there is a passing likeness between Shylock and Iago? But it is treason to assert that Marlowe's Jew of Malta suggested Shakespeare's Jew of Venice, and therefore I will not press the point.

The critics say that Shakespeare was a good classical scholar, and that he read his authors in the original. Of course, Ben Jonson was malicious when he asserted that his friend had «small Latin and less Greek». Nevertheless, it is a very curious circumstance that there is scarcely a quotation from the Latin in his work that cannot be proved to have been cited by a previous author, whose writings Shakespeare affected. An exception to this statement is Peele's idea of comparing the progeny of old Knowles with the fifty sons of Priam. The same idea occurs in Titus Andronicus in relation to the sons of the old general. I might also add that it is made to do duty again in an amended passage of Henry VI.

Thrice noble lord, as happy for his few,
As was the King of Troy for many more.
The Garter, lines 400—401.

Titus. Romans of five-and-twenty valiant sons,
Half of the number that King Priam had, &c.
Titus And., Act 1, Sc. 2, lines 16—17.

Here are a few passages in the poem and the play which are not at all unlike each other, and they are all on the same subject, fame after death.

Peele. Here virtue doth outlive th' arrest of death;
For dead is Bedford, virtuous and renown'd
For arms, for honour, and religious love,
And yet alive his name in Fame's records.
— — — long mayst thou live
And die in fame. — — —
So live, as with a many more you may
Snrvive and triumph in eternity.

Shakespeare. Here lurks no treason, here no envy swells.

— — —

In peace and honour live Lord Titus long;
My noble father live in fame.

— — —

Lavinia, live; outlive thy father's days,
And fame's eternal date, for virtue's praise!

— — —

And welcome, nephews, from successful wars,
You that survive, and you that sleep in fame.

— — —

He lives in fame that died in virtue's cause.

All this is bald copying, and if there were no other proof as to who is the copyist, the work of Peele would be sufficient to settle the doubt; for although the latter writer does not repeat himself in this parrot-like manner, the style is his, and many of the phrases are to be found in pieces of his that appeared years before he thought of writing The Garter. On the other hand, they appear in Shakespeare for the first but not the last time, as his work will plainly show to those who have eyes to see, and patience to seek. What I have shown here I could more than cap with quotations from Marlowe; for although it is apparent that there is much of Peele in Titus Andronicus, Shakespeare's obligations to Peele in this play as well as in The Three Parts of Henry VI and Richard III, compared with his obligations to Marlowe, are as a wart beside Mount Ossa. I come now to Peele's address to Southampton, which, as I have already stated, is likewise imitated by Shakespeare.

At the time that Peele produced his poem, both he and Shakespeare had their eyes fixed on Southampton. Only a short while since, Shakespeare had dedicated, without permission, his Venus and Adonis to that friend of all scholars; and he was looking forward to the time when he would be able to dedicate another piece, on a similar subject, to his patron, with the latter's consent and approval. Under such circumstances we should expect that he would watch with a quick, if not a jealous, interest, any lines of eulogy that another poet might address to his patron. And we have warrant for such an inference; for in the Sonnets he lays bare his inmost thoughts on such a case. Is it possible that Shakespeare was alluding to Peele, when he chided his patron about the rival poet of the Sonnets? However that may be, it is a fact that Peele's

address in this case rivetted his attention, and there is scarcely a part of it — insignificant as some portions are — which is not reproduced in Titus Andronicus. But I will confine myself to a partial examination of the two passages, which I will help out with a quotation from the Prologus. It will be seen that almost a whole line of the address is copied verbatim, and that an other is purposely varied, by the introduction of an epithet extracted from the front of the poem.

> Then the brave Earls of Stafford and Southampton;
> To whose successors, for his sake that lives
> And now survives in honour of that name,
> To whom my thoughts are humble and devote.
> Gentle Wriothesley, Southampton's star,
> I wish all fortune, that in Cynthia's eye,
> Cynthia the glory of the western world,
> With all the stars in her fair firmament,
> Bright may he rise, and shine immortally.
>
> The Garter, lines 209—217.

Boss.

> Marcus Andronicus, so I do affy
> In thy uprightness and integrity,
> And so I love and honour thee and thine,
> Thy noble brother Titus and his sons,
> And her to whom my thoughts are humbled all,
> Gracious Lavinia, Rome's rich ornament.
>
> Titus And., Act 1, Sc. 1, l. 47—52.

The phrase «Rome's rich ornament», which helps to vary Peele's «Southampton's star,» is indebted to the following line: —

> And clothest Mathesis in rich ornaments.
>
> The Garter, Prologus, line 7.

But we have not done with The Garter yet. It is a poem full of surprises and very interesting on account of its allusions to writers of the time, some of whom had been dead but a very short while. Among the latter, as I have explained, is poor Kit Marlowe, Shakespeare's «dead shepherd», the only writer of the time whom the great dramatist openly quoted, the glorious child of genius, whose «mighty line» is reflected in so much of Shakespeare's early work.

Other writers singled out for praise by Peele are Sir Philip Sidney, Spenser, Harington, Samuel Daniel, Campion, Watson, and Fraunce. But, strange to say, neither Greene nor Shakespeare is mentioned by name, though, as I shall show, both were troubling Peele's thoughts.

When Peele was writing his Prologus, he was not in an enviable state of mind; he was brooding over his misfortunes, and the recent tragic death of his friend, Marlowe, no doubt, filled him with gloomy forebodings. Irresistibly, as it would seem, he recalled the address and exhortation of his comrade, Greene, the death-bed appeal that was so full of solemn warning. The brilliant poet and play-wright, who only a few short years before had been described by Nashe as «the chief supporter of pleasance now living, the Atlas of Poetrie, and primus verborum Artifex», was now obliged to beg the sum of three pounds from the Earl of Northumberland in consideration of his dedicating to that nobleman one of the finest poems that the age produced, and he had to stand at my lord's door, hat in hand, whilst his lordship's lackey doled it out to him. He was living a hand-to-mouth existence, «driven to extreame shiftes», to use the phrase applied to him by Greene, and sunk so low that he did not scruple to juggle money out of his acquaintances, by a species of low cunning, to get a «rouse» at the nearest tavern.

It was, then, under such melancholy circumstances as these that the Prologus to The Garter was written; and, consequently, it is not surprising to find evidence of the fact that he remembered Greene, and Greene's parting words.

But I will compare Greene's exhortation to his three friends and his attack on Shakespeare with a similar exhortation and attack in the Prologus, and it will be found that one is a poetic paraphrase of the other. The best way to make this plain is to paraphrase both writers. I may add that further proof of the genuineness of the comparison could be adduced from Nashe's Address to the Gentlemen Students, prefaced to Greene's Menaphon, and the latter's Groatsworth of Wit, if such were necessary; for Greene copied the very words of Nashe, and Peele, who was aware of the fact, combined what Greene and Nashe said in his poem.

Greene. «Acquaynte them» no more «with your admyred inventions, seek you better maisters» whilst you may, and do not any longer let your «rare wittes be subject to the pleasures of such rude groomes» as «Shake-scene» or Shakespeare.

Peele. «Go, ye good wits,» hie to the «Elysian fields,» and «leaue this centre barren of repast» that the «trivial humours» of such «ordinary grooms» as Shakespeare may not derive further nourishment from the fruits of your labour.

I do not hesitate to say that the «rude groome» of Greene is identical with the «ordinary groom» of Peele, and I point to the coincidence of exhortation and attack in the addresses and to the recurrence of the same phraseology and the general circumstances in both cases for my justification. Whatever others may have thought of Shakespeare, at that time or subsequently, it is an undoubted fact that he, the successful actor and «Johannes-fac-totum», was an object of jealousy to Greene, Peele, and others whom he had supplanted in the people's favour. To them Shakespeare, the country bumpkin, who came to London carrying his «fardel on footback», and who had «trickt» himself up «with their feathers», was a «taffata foole», whose want of learning was an unpardonable sin; and they were angry with him accordingly, as well as with the beast with many heads that appreciated him, and allowed scholars to languish in neglect.

But enough has been said to show that the theory of Shakespeare having been assisted in his tragedy by either Peele, or Greene, or Marlowe is a huge blunder, which has been the father of many preposterous delusions; and I ask those who have open minds just to think that it is quite possible that they may have been mistaken in their like conclusions with regard to such plays as Henry VI and Henry VIII. How many times do we hear it said that no man copied more from himself than Shakespeare? and are not the commentators full of notes of his borrowings from others?

Well, I have shown in this paper that Peele is copied in Titus Andronicus, and that as a consequence of this copying we are able to determine with absolute precision the period at which the tragedy was composed, and at the same time to demolish many pretty theories that have been the solace of imaginative scholars, who think they know better what Shakespeare wrote than did the men who were his bosom friends.

The statement of Ben Jonson, in his Bartholomew Fair, produced in October, 1614, that Titus Andronicus was an old play, about «five-and-twenty or thirty years» on the stage when he was writing, I have not noticed, nor is it necessary to take it seriously. Ben does not pretend to be accurate, he was speaking satirically, and, besides, he was trusting to his memory after a lapse of twenty years. Of course, he meant to make the tragedy as ancient as possible.

In conclusion, although I have not attempted to show that Titus Andronicus contains the proof of its authenticity within itself,

do not let it be thought for one moment that such a thesis cannot be established. On the contrary, I assert that the despised tragedy was one of Shakespeare's favourite plays, and that there is hardly a scene or incident in it that is not re-worked in his other pieces. Its place is after A Midsummer Night's Dream, and before Richard III and Romeo & Juliet; and the evidence I have gathered proves conclusively that it was composed concurrently or almost concurrently with the revision of The Three Parts of Henry VI and the writing of Lucrece. Hence, internal evidence goes on all fours with testimony of an external character, and both effectually remove all doubts that have been entertained respecting the much-maligned tragedy. In future, then, we must say that the present version of Titus Andronicus was not in existence prior to the 26th June, 1593; or, that it was composed after Greene and Marlowe, who are thought to have had a hand in it, were dead. Does not this conclusion show that current theories respecting the authorship of Henry VI are open to the gravest suspicion; for is not Marlowe's style and that of Greene quite as closely reflected in Titus Andronicus as in the Henry VI plays?

Zu Bürgers Macbeth-Übersetzung.

Von

J. Minor.

Bürgers Bearbeitung des Macbeth verdiente wohl eine eingehende Untersuchung, wozu in dem Briefwechsel des Dichters reiches Material vorhanden ist. Die Übersetzung selbst ist in der einbändigen Ausgabe von Bohtz (Göttingen 1835, S. 286 ff.) bequem zugänglich. Obwohl die Fußnote des Herausgebers: «Die erste und zweite Ausgabe erschienen mit zwölf Kupferstichen von D. Chodowiecki zu Göttingen, in der Dieterichschen Buchhandlung, 1784, 136 S. in 16^{0}» nur auf die zweite Ausgabe zutrifft, die Bohtz offenbar seinem Abdruck zu Grunde legte, stimmt sein Text doch, wenn ich nach reichen Stichproben urteilen darf, mit der schon 1783, ohne Kupfer, 104 S. 8^{0}, in demselben Verlag erschienenen ersten Ausgabe genau überein. Nur die Orthographie hat Änderungen erfahren: der Name des Vetters von Rippach, mit dem Macbeth den Unglücksboten anredet und der nicht bloß gleich nach dem Erscheinen der Übersetzung bei Bürgers Freund Göckingk (Strodtmann III, 110) Aufsehen erregte, sondern auch Tieck (Schriften XXVII, 86 f.) unvergeßlich blieb, lautet in der ersten Ausgabe (S. 94): «Hansars», bei Bohtz: «Hansarsch».

Aus dem Bürgerschen Briefwechsel ergiebt sich, daß der Dichter von Schröder zu der Arbeit aufgefordert wurde, der erklärte, den Macbeth spielen zu wollen, wenn Bürger ihm die Hexengesänge übersetze. Von da aus ist der Dichter der Lenore, der in seinen Balladen dem Geister- und Gespensterspuk so gern zu Gefallen ging, an die Arbeit herangetreten und die Übersetzung dieser Hexengesänge betrachtete er als seine eigentliche, eine wohlgelungene Leistung, auch

nachdem er sich entschlossen hatte, das ganze Stück zu bearbeiten. Der erste Druck dieser Hexengesänge war bisher nicht bekannt. Er findet sich in der Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung, 1780 (21. Oktober), No. XLIII, S. 673—680. Dieser Text bietet zu dem späteren von 1783 höchst interessante Varianten; er enthält Verse (zu III 6), die später ganz fallen gelassen wurden; und Bürger führt hier noch die Hekate ein, die er später durch die «Altfrau» ersetzt hat, so daß es keiner Entschuldigung bedürfen wird, wenn ich die paar Seiten aus der seltenen Zeitschrift herausnehme und tiefer hänge. Der Text ist von der folgenden Fußnote begleitet: «Für die Mitteilung dieser Gesänge, die wir von Göttingen aus durch einen Bekannten erhalten haben, wird uns jeder Freund der Bürgerschen Muse, das heißt, jede Person von Gefühl fürs Schöne, umso lebhafter danken, je geiziger der Verfasser sie bisher dem Publikum entzogen; sie sind, — wie man's von dem Dichter Leonorens und Leonardos erwarten konnte, — völlig was die Englischen, Meisterwerk; haben bei der Übertragung nicht das Mindeste von dem ihnen dort aufgedruckten Stempel verloren, der grausenvolle Feierlichkeit ist, so im Sange als im Klange, das Charakteristische der Art, und nicht niedliche, hochdahertönende Sonderbarkeit, wie ein gewisser junger dramatischer Dichter unter uns diese Scenen schief genug bekrittelt hat». Man meint hier, Bürger selber reden zu hören; der Ausfall trifft H. L. Wagners Bearbeitung des Macbeth.

Hexengesänge aus dem Macbeth

von

Bürger.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Freies Feld. Donner und Bliz.

Drei Hexen.

1. Hexe. Na! sagt, wo man sich wiederfind't
In Donner, Bliz, o'r Schlackerwind? [674]

2. Hexe. Wann sichs ausgetummelt hat,
Wann die Krah beim Aase kraht,

3. Hexe. Daumenbreit vor Eulenflug
Treffen wir uns früh genug.

1. Hexe. Wo der Tummelplaz?

2. Hexe. Auf der Haide, Schaz!

3. Hexe. Eia! Da nick' ich Macbeth ein Grüschen.

(Rufen drinnen)

1. Hexe. Ich komm', ich komme flugs, Graulieschen! —

(Rufen drinnen)

2. *Hexe.* Unke ruft! — Gedultchen! flugs! —

Alle.

Gold ist Quark, und Quark ist Gold;
Hold ist garstig, garstig hold.
Ich kan wips! ein winzig Wort
Husch! Durch Schlickerschlacker fort.

(Huschen fort.)

Dritter Auftritt. [675]

Haide. Donner und Bliz.

Die drei Hexen.

1. Hexe. Wo gewest, Schwesterle?

2. Hexe. Schweine gewürgt.

3. Hexe. Schwesterle, wo Du?

1. Hexe. Ae Schiffersweib hatt' Huzelbirn im Schoos,
Und schmazt' und schmazt' und schmazte dir drauf los!
«Mir auch, sagt ich, ä Bissel!»
«Quark dir, Thranhexe! Marsch!»
Grunzte der volwampigen Bache Rüssel. —
Hu! Donner, Hagel, Mord und Gift! —
Ihr Kerl ist zur Türkei geschift.
Im Siebe schwimm' ich nach — ich kan's! —
Wie eine Ratte ohne Schwanz.
Mein Sixchen, das thu' ich, mein Sixchen!

2. Hexe. Thu' das, thu' das, Nixchen!
Ich borg auch Dir ä Wind darzu.

1. Hexe. Sa! bist ä wacker Schäzel, du!

3. Hexe. Und von mir krigst auch noch einen.

1. Hexe. Top! Die andern sind die meinen;
Sind mir hold und unterthan;
Wie? und wo? und wann sie wehen,
Sausen, brausen, Wirbel drehen?
Weis ich trotz dem Wetterhan. —
Hu! Ich will ihn trillen, zerren,
Kraus, wie Heu und Hozeln, dörren!
Nachts und Tages, sonder Ruh,
Klapp ihm nie die Wimpern zu! [676]

Sieb'n mal sieb'n und sieben Wochen
Soll er frieren, soll er kochen;
Soll sich krümmen, winden, wimmern,
Aechzen, krächzen und verkümmern.
Darf sein Schif gleich nicht zertrümmern,
Roll' ich's doch im wilden Meer
Her und hin, und hin und her.
Schau, was hier! — — —

2. Hexe. Weis her, weis her!

1. Hexe. Schau, ä Bankrutirers Daum,
Der sich selbst erhing am Baum.

3. Hexe. Horch! Es trommelt, trom- trom- trommelt!
Der Tumult hat ausgetummelt.
Macbeth kommt!

Alle. Hui! wir Schwestern, Hand in Hand,
Huschen über See und Land;
Walzen, walzen um und um;
Wirlen, wirlen rund herum!
Eins und zwei und drei für dich!
Eins und zwei und drei für dich![1])
Eins, zwei, drei, zum dritten Reih'n;
Dreimal drei rundum macht neun.
Halt! — Der Spuk wird fertig sein.

Sechster Auftritt.

Bliz und Donner.

Drei Hexen, von verschiedenen Seiten.

Alle. Lust an Unlust, das ist Lust.[2])
Kizelt, kizelt Herz und Brust.

1. Hexe. Herzchen, Herzchen, sahst du den? [677]

2. Hexe. Hab' ihn reiten, reiten seh'n.
Hu! wie trieben Gert' und Sporn
Seinen Hengst durch Korn und Dorn!

1. Hexe. Herzchen, Herzchen, sahst du ihn?

3. Hexe. Sah' ihn glupen, sah' ihn glühn,
Hört' ihn murmeln, sah' ihn fechten,
Mit der Linken, mit der Rechten.

Alle. Lust an Unlust, das ist Lust!
Kizelt, kizelt Herz und Brust.

---

[1]) Wohl Druckfehler für: mich 1783

[2]) Vgl. 1783: Achter Auftritt.

Dritter Aufzug.

Sechster Auftritt.

Na, so komm! Na, so komm! Nach der Hölle komm bald!
Na, so komm! Na, so komm! 's ist hier oben so kalt!
Na, so komm! Na, so komm!
Komm, komm! Komm, komm![1])

Vierter Aufzug.

Vierter Auftritt.[2])

Ein dunkles Gewölbe; mitten drinn ein grosser Kessel überm Feuer. Donnerwetter.
Drei Hexen.

1. Hexe. Dreimal hat das Käzle miaut!

2. Hexe. Dreimal schrie das Leichhun laut!

3. Hexe. Dreimal hat der Frosch gequäckert, [678]
Und der schwarze Bock gemeckert,
Urian ruft: 's ist Zeit jezunder!

1. Hexe. Trippelt, trappelt, Trit und Trot!
Rund um unsern Zauberpot!
Werft hinein den Hexenplunder!
(Sie wandern um den Kessel, und werfen während des Gesangs die Zauberingredienzien hinein.)
Erst den Kellerlork, der tief
Mondenlang im Winkel schlief,
Und vom Gift geschwollen quabbelt.
Husa! wie er zuckt und zabbelt!

Alle. Hurtig! daß der Spuk sich modle,
Lodre, Lohe! Kessel, brodle!

2. Hexe. Schlangenbrut aus Sumpf und Moor,
Rattenschwanz und Mäuseohr,
Krötenlaich und Natternzunge,
Fledermaushaar, Hundelunge,
Molchgedärme, Spinnenquark,
Rabenherz und Tigermark,
Wolfsgebis und Drachenschuppe,
Kocht zur heißen Höllensuppe!

Alle. Hurtig! daß der Spuk sich modle,
Lodre, Lohe! Kessel, brodle!

3. Hexe. Teufelsdreck und Hexentalg,
Skorpion und Otterntalg,[3])

---

[1]) Diese Verse wollte Bürger wohl dem Geist des Banko in den Mund legen.
[2]) 1783: erster Auftritt.
[3]) Druckfehler für: Otternbalg 1783.

Tollkraut, Eibenreis, so mitten
In Walpurgisnacht geschnitten,
Eines Lästermauschels Herz,
Türkenblut und Heidenschmalz,
Armer Jungfernkinder Finger,
Heimlich abgewürgt im Zwinger, [679]
Kocht zu zähen Brei, bis man
Ihn wie Faden haspel'n kan,
Würzt mit Distelstich und Nessel
Endlich noch den Zauberkessel.

Alle. Hurtig, daß der Spuk sich modle,
Lodre, Lohe! Kessel, brodle.

2. Hexe. Nun halt't an, mit Trit und Trot,
Trip und Trop[1]) um unsern Pot!
Abgekühlt mit Blut vom Zwerge!
Gahr und gut ist die Latwerge.

Hekate. So wohl gekocht! so wohl gebrüht!
Halb Part schenk' ich euch den Profit.
Nun risch und rasch den Kreis geschlungen!
Rund um den Kessel 'rum gesungen,[2])
Und Zauberseegen drinn gesungen!

Musik und Sang.

Geister, schwarz und weis und blau,
Grün und gelb und donnergrau!
Quirlt! quirlt! quirlt!
Was ihr quirlen könnet, quirlt!

2. Hexe. Hui! mir juckt der Daumen schon.
Sicher komt ein Sündensohn.
Nur herein! Wer mag es sein?

Fünfter[3]) Aufzug.

Zweiter Auftritt.

Nemt Blut der Sau, die ihre Jungen
In eignen Schlund herabgeschlungen, [680]
Und Fett, das Galgen oder Rad
Des Mörders ausgeschwizet hat,
Und giest es in die Flamm' hinein.

Alle. Hinab! herauf! herein! herein!
In Geister Pracht aus[4]) Macht erschein!

---

[1]) Richtiger wohl 1783 trapp und Bohtz Trapp; vgl. oben: Trippelt, trappelt!
[2]) Druckfehler für: gesprungen 1783.
[3]) Druckfehler für: Vierter 1783.
[4]) Druckfehler für: und 1783.

Philip Massinger.

Von

Wolfgang von Wurzbach.

II.

VI.

The Unnatural Combat.[1])

Malefort, der Admiral von Marseille, der aus vielen Schlachten siegreich hervorgegangen ist, wird unter dem Verdachte des Hochverrates gefangen genommen, weil er sich angeblich mit dem Feinde Marseilles, seinem vom Christentume abgefallenen und nunmehr in algerischen Kriegsdiensten stehenden Sohne, verbündet, und ihm im letzten Seetreffen die Flotte preisgegeben haben soll. Es gelingt der Tochter des Gefangenen, Theocrine, durch die Vermittlung des jungen Beaufort, des Sohnes des Gouverneurs von Marseille, den letzteren dazu zu bewegen, daß man den Angeklagten in einer öffentlichen Gerichtsverhandlung vernehme, wovon die von Maleforts Schuld fest überzeugten Marseiller anfangs nichts wissen wollten. Im Verhöre leugnet Malefort jedes Einverständnis mit seinem Sohne, von welchem er nur mit Abscheu und Verachtung spricht. Die Verhandlung ist jedoch noch nicht zu Ende, als ein Abgesandter des jüngeren Malefort erscheint, welcher dem Admiral eine Herausforderung zum Zweikampfe von seiten seines Sohnes überbringt. Es handle sich hierbei um die Sühnung einer den Augen der Welt verborgenen Schuld.

---

[1]) *The Unnatural Combat, a Tragedie etc., presented by the King's Maiesties seruants, at the Globe.* London, *printed for John Waterson.* 1639, in 4to. Gewidmet: *To my much honoured friend Anthony Sentleger of Oakham in Kent, Esq.*

Massinger hat es verstanden, durch das Verschweigen der dem Stücke zu Grunde liegenden Vorgänge das Interesse des Lesers auf das äußerste zu spannen. Wir ahnen ein geheimes Verbrechen, doch schiebt der Dichter die Enthüllung bis zum 5. Akte hinaus. Die Scene des Zweikampfes ist ein Meisterstück tragischer Gestaltungsgabe. Vater und Sohn nehmen von den sie begleitenden Freunden Abschied, um einander sodann, den Degen in der Hand, gegenüber zu treten. Malefort jun. versichert seinem Vater, daß er gesonnen sei, für die That Rache zu nehmen, die dieser verübt hätte, und die zu nennen er nicht wage. Malefort sen. erklärt dagegen, daß er sich nicht für verpflichtet halte, seinem Sohne über seine Handlungsweise Rechenschaft abzulegen. Hier verrät uns ein Wort des jungen Malefort, daß er den Tod seiner Mutter rächen wolle, doch noch erfahren wir nichts von den näheren Umständen. Der Admiral tötet seinen Sohn im Zweikampfe, und giebt seiner Freude darüber, daß er nun keinen Mitwisser seines Geheimnisses mehr zu fürchten habe, unumwunden Ausdruck. Während die Leiche des Unglücklichen von seinen Getreuen vom Platze geschafft wird, und die feindlichen Schiffe dem Befehle des Gefallenen gemäß die Anker lichten, wird Malefort sen. im Triumph durch die Stadt Marseille geführt, und in alle seine Ehren wieder eingesetzt.

Unbeschreiblich war die Aufregung Theocrines während dieses Zweikampfes. Als Kind aus zweiter Ehe steht sie jedoch unbestritten auf Seite ihres Vaters, und nicht auf jener ihres Halbbruders. Mit Zustimmung der Väter soll sie nun mit Beaufort jun., dessen Neigung sie seit langem erwidert, vermählt werden. Höchst merkwürdig berührt es den Bräutigam, als er kurz darauf bemerkt, daß sein zukünftiger Schwiegervater, der alte Malefort, in ganz außergewöhnlicher Weise an der Schönheit seiner Tochter Gefallen finde, und ihr im Verkehre eine Liebe entgegenbringe, welche wohl den Gefühlen eines Verehrers, nicht aber jenen eines Vaters entspreche. Dies erscheint umso seltsamer, als er sich eben selbst noch für ihre Vermählung mit Beaufort jun. bei dessen Vater verwendet hatte. Bei dem festlichen Bankette, welches dem Sieger Malefort zu Ehren gegeben wird, erhebt er sich sogar, um ein Wohl auf seine eigene Tochter auszubringen, deren Schönheit er bei dieser Gelegenheit über alles preist. Gab dies schon zu den eigentümlichsten Vermutungen Anlaß, so steigern sich diese noch, als der Admiral, von Eifersucht getrieben, nach dem Mahle wegeilt, um seine Tochter und deren Bräutigam zu beobachten, welche sich in ein anderes Gemach zurückgezogen

haben. Als Beaufort jun., besorgt, daß seine Heirat rückgängig werden könnte, einen Priester herbeiholt, um sich mit Theocrine eilends trauen zu lassen, kann der Vater nur mit Mühe davon abgehalten werden, aus seinem Verstecke hervorzubrechen und die Ceremonie zu stören. Unter dem Vorwande, daß Theocrine auf ihren neuen Stand noch nicht genügend vorbereitet sei, will Malefort ihrem ehelichen Zusammenleben mit Beaufort jun. noch weitere Hindernisse in den Weg setzen.

Theocrine selbst weiß sich das Benehmen ihres Vaters ihr gegenüber nicht zu erklären. Malefort überhäuft sie bald mit Schmeicheleien, bald verbannt er sie, um vor Versuchungen sicher zu sein, aus seiner Nähe. Da er schließlich alles Vertrauen zu sich selbst verliert, bittet er seinen Freund Montreville, Theocrine auf sein Schloß mit sich zu nehmen, und sie dort vor ihm selbst zu verbergen. Wie Odysseus seinen Gefährten verbietet, ihn vom Maste des Schiffes loszubinden, wenn er, vom Gesange der Sirenen bestrickt, sie selbst auf den Knien darum anflehen würde, so läßt sich Malefort jetzt von Montreville versprechen, daß er ihm, wenn er es einst verlangen sollte, unter keiner Bedingung den Anblick seiner Tochter gestatten werde.

Daß Malefort seine Tochter gerade dem Montreville, den er für seinen besten Freund hält, in Gewahrsam giebt, ist eine sehr thörichte Maßregel. Denn dieser Mann hatte sich einst um Theocrines Hand beworben, und war von Malefort abgewiesen worden. Nun erwacht die alte Leidenschaft von neuem in ihm, und als Theocrine seine Liebe nicht erwidern will, vergewaltigt er sie. Kurz darauf erscheint der alte Malefort, den die Liebe nach dem Schlosse treibt. Wie er selbst vorausgesehen hatte, macht er dem Montreville alle erdenklichen Vorschläge, um zu seiner Tochter zu gelangen. Er stellt ihm vor, daß man gegen den Incest nichts vernünftiges einwenden könne, da er durch die griechische Götterlehre geheiligt sei. Montreville ist, eingedenk seines Versprechens, für Maleforts Bitten taub, als dieser jedoch nicht abläßt, giebt er Theocrine endlich zurück, mit dem Bemerken «daß er sie zwar nicht so zurückerhalte, wie er sie ihm gegeben — aber so, wie sie nunmehr sei.» Theocrine, die mit aufgelöstem Haare herbeistürzt, erzählt ihrem Vater ihre Schmach, und stirbt bald darauf, von der Last ihres Unglücks überwältigt.

Nun erhebt sich ein furchtbarer Sturm; es wird Nacht. Montrevilles Schloß wird von rätselhaften Feinden eingenommen. Vor

dem Auge Maleforts aber erscheint der Geist seines von ihm getöteten Sohnes, der den Schatten einer Frau an der Hand führt.[1]) Jetzt erfahren wir aus dem Munde des Admirals selbst die Schuld, die sein Sohn an ihm rächen wollte. Er hatte seine Gattin, die Mutter des jungen Malefort, vergiftet, um eine zweite Frau, die Mutter Theocrines heimzuführen. Nun sinkt er, von einem Blitzstrahle getroffen, tot zu Boden.

Vereinzelt steht in dieser Tragödie der ernst-komische Charakter des Hauptmanns Belgarde, der im Kampfe all sein Hab und Gut verloren hat, und in kümmerliche Armut geriet. Er macht von der Wohlthätigkeit des Gouverneurs, welcher täglich offene Tafel hält, einen so uneingeschränkten Gebrauch, daß dieser auf Mittel und Wege sinnt, sich seiner zu entledigen. Am Tage des Festmahles, welches Malefort zu Ehren gegeben wird, läßt er ihm durch einen Diener nahe legen, sich besser zu kleiden als gewöhnlich, in der Hoffnung, daß Belgarde, der über kein zweites Gewand verfügt, nun beschämt ausbleiben werde. Allein Belgarde erscheint in seiner Kriegsrüstung, und erklärt den Versammelten, daß er diese für die schönste Kleidung des Soldaten halte. Darauf versehen ihn die Herren reichlich mit Geld; die Folgen der plötzlichen Wohlhabenheit sind aber für ihn sehr nachteilige. Seine Gläubiger beunruhigen ihn derart mit ihren Schuldforderungen, daß er sich in sein altes ledernes Wamms zurückwünscht. Als Courtisanen, «seine» Kinder auf den Armen sich ihm in den Weg werfen, sagt er dem Reichtum und seinen Annehmlichkeiten Lebewohl. Nach der Katastrophe übergiebt ihm der Gouverneur Montrevilles Schloß.

Massingers tragische Gewalt tritt vielleicht in keinem anderen seiner Dramen so hervor, wie in «*The Unnatural Combat*». Der Eindruck, welchen diese Tragödie bei dem Leser zurückläßt, und den sie ohne Zweifel auch auf der Bühne erzielen würde, ist jedoch ein abstoßender, Entsetzen erregender, und wir können unter keinen Umständen der «*Biographia Dramatica*» beistimmen, welche eine Neubearbeitung derselben empfiehlt. Vom Standpunkte der Bühnentechnik betrachtet steht das Werk hinter vielen anderen des Dichters zurück; der Mangel an Einheit der Handlung macht sich hier besonders unangenehm geltend, indem vom 3. Akte angefangen das Interesse von ganz neuen Vorgängen in Anspruch genommen wird, die mit jenen

[1]) *Enter the Ghost of young Malefort, naked from the waist, full of wounds, leading in the Shadow of a Lady, her face leprous.*

der beiden ersten Akte fast in keinem Zusammenhange stehen. Der unnatürliche Zweikampf, dem das Stück seinen Namen verdankt, ist mit dem 2. Akte beendet, und hat mit der Leidenschaft des Vaters für seine Tochter, die den Rest des Dramas füllt, so gut wie gar nichts zu thun. Diese dient lediglich dazu, eine noch größere Schuld auf das Haupt des Gatten- und Sohnesmörders zu wälzen.

Der Umstand, daß Massinger sein Werk in der Zueignung eine «*old tragedy*» nennt, sowie, daß es sich nicht in Sir Henry Herberts Office Book findet, scheint darauf hinzuweisen, dass es zu seinen früheren Produktionen gehört. Auch den Mangel von Prolog und Epilog rechtfertigt der Dichter mit den Worten, daß es zu einer Zeit geschrieben wurde, «*when such by-ornaments were not advanced above the fabrick of the whole work*». Andererseits ist der Stil ein viel zu gewaltiger, vollkommener, um an ein Jugendwerk denken zu lassen. Es dürfte daher so ziemlich das richtige getroffen sein, wenn Fleay[1]) seine Entstehung in das Jahr 1621 setzt.

Massinger, der zeitgenössische Ereignisse gerne in fremdem Gewande auf die Bühne brachte, scheint seiner Tragödie die berüchtigten Vorgänge in der Familie der Cenci zu Grunde gelegt zu haben, welche zu seiner Zeit die ganze Welt mit Schauer und Entsetzen erfüllten.[2]) Wie gewöhnlich hat er jedoch die historischen Fakta in seiner Phantasie gänzlich umgeformt, und nur ein dürftiges Gerippe von jenen Berichten zurückbehalten, die ihm selbst undeutlich und entstellt zu Ohren gekommen sein mochten. Francisco Cenci, das Vorbild Maleforts, lebte in grimmiger Fehde mit seiner eigenen Familie. Die Anklage, welche gegen seinen ältesten Sohn erster Ehe, Giacomo, erhoben wurde, daß er seinem Vater nach dem Leben trachte, gab Massinger wahrscheinlich die Idee zu dem unnatürlichen Zweikampf. In Theocrine sehen wir ein, wenn auch unvollkommenes, Abbild der durch Shelleys Tragödie berühmt gewordenen Tochter Franciscos, Beatrice Cenci, die der Vater, als sie sich gegen seine Strenge empörte, nach dem Felsenschlosse Rocca di Petrella bringen ließ. Das Liebesverhältnis, welches sie hier mit dem Kastellan Olimpio Calvetti anknüpfte, hat Massinger in eine gewaltsame Schändung durch Montreville verwandelt. Der Umstand, daß Theocrine aus der zweiten, und nicht, wie Beatrice, aus der ersten

[1]) Chronicle I, 215.

[2]) Emil Koeppel, Quellenstudien zu den Dramen George Chapmans, Philip Massingers und John Fords, Straßburg 1897, pag. 86 ff.

Ehe ihres Vaters stammt, ist auf die Einführung des Rachemotivs des Sohnes zurückzuführen, welches Massinger frei hinzu erfand.

Francisco Cenci fiel den Ränken seiner Kinder zum Opfer, die darauf als Vatermörder vor Gericht gezogen wurden. Um Beatrice zu retten, erfanden die sie verteidigenden Advokaten, daß sie von ihrem Vater vergewaltigt worden sei, welche unlautere Anschuldigung in Anbetracht von Franciscos schändlichem Charakter von vielen, und darunter offenbar auch von Massinger für wahr gehalten wurde. Die gut ersonnene Lüge half den Schuldigen übrigens nichts, und Giacomo, Lucrezia und Beatrice Cenci wurden im September 1599 zu Rom hingerichtet.

VII.

The Duke of Milan[1]).

Ludovico Sforza, Herzog von Mailand, hat sich im Kriege zwischen Karl V. und Franz I. der Partei des letzteren angeschlossen. Während der Schlacht von Pavia ist Ludovico beschäftigt, das Geburtsfest seiner geliebten Gattin Marcelia zu begehen. Die Freude wird jedoch beständig durch unliebsame Botschaften vom Kriegsschauplatze gestört. Als vollends die Nachricht kommt, daß Ludovicos Feldherr von den Kaiserlichen geschlagen, daß er tot und König Franz Gefangener sei, muß sich der stolze Mailänder auf den Rat Pescaras, der, wiewohl ein Feldherr des Kaisers, sich ihm doch stets als ein treuer Freund erwiesen, dazu entschließen, seine Gattin, die er über alles liebt, zu verlassen, um sich in das Lager des siegreichen Kaisers zu begeben.

Ludovico weiß nicht, ob ihn der Zorn des Kaisers lebendig zu den Seinen werde zurückkehren lassen, ob er Marcelia je wieder

[1]) *The Duke of Millaine, a Tragedie.* London 1623. 4°. Eine sehr inkorrekte (3.) Ausgabe erschien London 1638. 4°. — Das Stück ist mit *comendatory verses* versehen, die mit «W. B.» unterzeichnet sind. Reed bezog diese Initialen auf William Browne, den Verfasser von *Brittania's Pastorals* (1613), Gifford dachte dagegen an William Bass, u. a. Dichter eines Epitaphs auf Shakespeare, oder an William Barksted, welcher Schauspieler war, und von dem wir ein Gedicht, «*Myrrha the mother of Adonis*» (1607), besitzen. Massinger Drama ist gewidmet: '*To the right honourable and much esteemed for her high birth, but more admired for her virtue, the Lady Katherine Stanhope, wife to Philip Lord Stanhope, Baron of Shelford.*' Ins Deutsche ist es übersetzt von Wolf Grafen von Baudissin (1836).

sehen werde. Doch schon der Gedanke, daß sie nach seinem Tode einem anderen angehören könnte, ist ihm furchtbar. Zum Mitwisser seiner Besorgnis macht der unkluge Herzog seinen Vertrauten und Günstling Francisco, einen Mann, auf dessen Treue er sicher bauen zu können glaubt. Seitdem Ludovico einst Eugenia, die Schwester Franciscos, durch ein Heiratsversprechen getäuscht und ihrer Ehre beraubt hatte, schienen sich die Bande der Freundschaft zwischen den beiden Männern merkwürdiger Weise immer fester zu knüpfen, und Ludovico setzte seiner Huld endlich dadurch die Krone auf, daß er Francisco mit seiner eigenen Schwester vermählte.

Diesen Mann, der heimlich nur daran denkt, die Schmach seiner Schwester zu rächen, macht der Herzog zum Hüter seiner Frau. Bevor er abreist, befiehlt er ihm unter dem Siegel der Verschwiegenheit und bei Gefahr seines Lebens, Marcelia zu töten, wenn er, Ludovico, im Lager des Kaisers seinen Tod fände — ein Befehl, den er ihm schriftlich wiederholt, und dessen Beobachtung Francisco im voraus beschwören muß. Zugleich macht er ihn zu seinem Statthalter für die Zeit seiner Abwesenheit und verläßt sodann Mailand.

Marcelia besitzt in des Herzogs Mutter Isabella, sowie in ihrer Schwägerin Mariana, der Gattin Franciscos, zwei erbitterte Feindinnen, die sie um die Machtstellung, welche sie durch Ludovicos Liebe genießt, beneiden. Die Abwesenheit des letzteren wollen die beiden Frauen dazu benützen, um ihrem lange genährten Groll gegen Marcelia Luft zu machen. Besonders Mariana glaubt, als Gattin des Statthalters Francisco, daß hierzu jetzt die richtige Zeit gekommen sei. Sie beginnen damit, daß sie der um ihren abwesenden Gatten sich in Trauer verzehrenden Herzogin durch Graccho, eine Kreatur Marianas, und einige angeworbene Musikanten ein Ständchen bringen lassen. Marcelia führt darob bei Francisco Klage, und zum großen Erstaunen der beiden siegesbewußten Intriguantinnen ergreift dieser die Partei der Herzogin und läßt Schwiegermutter und Gattin gefangen setzen. Graccho erhält eine tüchtige Prügelstrafe. Franciscos Handlungsweise erklärt sich vollkommen daraus, daß er sich in Marcelia verliebt hat; er benützt auch den ersten Augenblick, um ihr seine Liebe zu gestehen. Da aber Marcelia, der solche Gedanken ferne liegen, ihn zurückweist, nimmt er zur List seine Zuflucht. Er erzählt, ihr, daß ihr Gatte sie hasse, und als sie ungläubig das Haupt schüttelt zeigt er ihr den schriftlichen Befehl Ludovicos, in welchem dieser ihm aufträgt, sie zu töten. Da die näheren Umstände, unter welchen dieser Befehl in Kraft treten soll, auf dem Schriftstück unglücklicher

Weise nicht vermerkt sind, erblickt Marcelia in Francisco fortan nur mehr ihren Henker.

Unterdessen ist Ludovico im Lager Karls V. angelangt. Stolz erklärt er dem Kaiser, daß er nicht gekommen sei, um Gnade zu bitten, sondern daß er sein Schicksal, wie immer es auch sein möge, ruhig ertragen wolle, und er bekennt kühn seine freundschaftlichen Gefühle für den König von Frankreich. Kaiser Karl findet an seinem Freimut Gefallen, empfängt ihn als Freund, und setzt ihn in sein Herzogtum wieder ein. Kaum ist dies glücklich geschehen, so drängt es Ludovico, zu seiner Gattin heimzukehren.

In Mailand wirft sich unterdessen Francisco der Herzogin zu Füßen, bereut seinen vorschnellen Übermut, und enthüllt ihr die Bedingungen, unter welchen allein ihm von Ludovico befohlen sei, sie zu töten. Marcelia ist entrüstet ob der engherzigen Eifersucht ihres Gatten, der nicht so viel Zutrauen in ihre Liebe besitzt, um sie einen Augenblick länger leben zu lassen, als ihm selbst vergönnt sei. Sie, die nicht glauben wollte, daß Ludovico sie hasse, ist gekränkt über seinen unbegründeten Argwohn, und beschließt ihm zum Trotze, Francisco in Zukunft durch ihre besondere Huld auszuzeichnen; doch verbietet sie diesem, unlautere Hoffnungen zu nähren. Bei seiner Ankunft begrüßt sie den Herzog ziemlich kühl, worin dieser nur eine Bestätigung des Verdachtes sieht, der ihn bereits vor seiner Abreise quälte. Im ersten Zorne befiehlt er ihr, ihm aus den Augen zu gehen. Marcelia wird hierdurch von neuem gereizt, und Ludovico, der sein Vorgehen alsbald bereut, wendet nun alle erdenklichen Mittel an, um sie wieder zu versöhnen. Zu dieser Zeit erfährt er durch seine Höflinge, daß Marcelia Francisco in auffallender Weise begünstige. Doch er will jetzt nicht an ihre Untreue glauben. Selbst die böswilligsten Verleumdungen, welche seine Mutter und seine Schwester gegen Marcelia vorbringen, vermögen ihn nicht zu überzeugen.

Francisco glaubt, daß nun der Augenblick gekommen sei, um die lange vorbereitete Katastrophe herbeizuführen. Als er dem Herzog sagt, daß ihn Marcelia mit ihrer Liebe verfolge, glaubt er es, und entbrennt in Eifersucht. Francisco bittet ihn zur Bestätigung der Wahrheit seiner Aussage, seiner Gemahlin zu sagen, daß er (Francisco) tot sei; er werde aus dem Eindruck, den diese Nachricht auf sie machen werde, entnehmen, daß sie ihn liebe. Hierauf läßt Ludovico seine Gattin rufen, beschuldigt sie des Ehebruches mit Francisco und sagt ihr, daß er diesen getötet habe. Als Marcelia

nun kühn behauptet, daß sie den Getöteten geliebt habe, stößt er ihr den Dolch in die Brust. Sterbend erklärt sie ihm das unglückliche Mißverständnis, und zu spät erkennt Ludovico die Unschuld seiner Gemahlin.

Francisco hat aber seinem Rachedurst noch nicht Genüge gethan, und er wird durch seine Schwester Eugenia, die bei dieser Gelegenheit (V, 1) zum ersten Male auf der Bühne erscheint, neuerdings an die Verfolgung seines Zieles gemahnt. Als Ludovico unausgesetzt über der Leiche seiner Gattin weint, die er um alles in der Welt wieder lebendig machen möchte, verkleidet sich Francisco als jüdischer Arzt, und erbietet sich, die Tote wieder aufzuwecken. Er verspricht dem unglücklichen Herzog, daß sie am nächsten Tage schon sprechen werde, und bemalt ihre Wangen zum Zeichen, daß das Leben schon allmählich in sie zurückkehre. Ludovico bedeckt Marcelias Angesicht mit Küssen, und sinkt bald darauf sterbend zu Boden. Die Schminke war vergiftet. Es bedarf nicht mehr der Dazwischenkunft des wegen jener Prügelstrafe gegen Francisco erbitterten Graccho, um dem Herzog in dem jüdischen Arzte seinen Schwager und Günstling zu entdecken. Francisco giebt sich selbst zu erkennen, und wird zum Tode geführt; allein er scheidet nun, da sein Rachewerk vollbracht ist, gerne aus dem Leben. In seinen letzten Worten bittet der Herzog Eugenia um Vergebung, und legt den Zurückbleibenden ans Herz, sie den Rest ihres Lebens in einem Kloster verbringen zu lassen. Er befiehlt, seine eigene Leiche in einem Grabe mit Marcelia beizusetzen.

Massinger bietet uns in dieser Tragödie den klassischen Stoff von Herodes und Mariamne, der vor ihm schon wiederholt auf der englischen Bühne erschienen war[1]), im Gewande moderner Geschichte. Er schöpfte demgemäß aus zwei Historikern, aus einem

[1]) *The Tragedy of Mariam, the faire queen of Jewry. Written by that learned . . . . lady Elizabeth Carew* (1613); *The True Tragedy of Herod and Antipater with the death of faire Mariam* von William Sampson und Gervase Markham (1622). Doch scheint Massinger von diesen Werken unabhängig zu sein. Dagegen ist der Einfluß Massingers in dem letzten englischen Mariamne-Drama, der «*Mariamne*» von Elijah Fenton (1723), obwohl diese ungleich blutiger ist (von 11 Personen sterben 6), unleugbar. Auch der Titel von Robert Gomersals Tragödie «*Lodovick Sforza, Duke of Millan*» (1632) läßt auf eine Bekanntschaft mit dem vorliegenden Stücke schließen. — Über die zahlreichen Bearbeitungen des Stoffes vgl. Marcus Landau, die Dramen von Herodes und Mariamne, in der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, N. F. VIII, 175 ff., 249 ff.; IX, 185 ff.

antiken und aus einem modernen. Für die Geschichte von Herodes und Mariamne benützte er die beiden Berichte des Josephus Flavius, sowohl den kürzeren in «*De bello Judaico*» (lib. I, c. 21), sowie den ausführlicheren in seinem Werke: «*De antiquitatibus Judaicis libri XX*» (lib. XV. c. 3–9). Massingers Ludovico ist der Herodes der alten Fabel; Marcelia ist Mariamne; Francisco, des Herzogs Schwager, heißt dort Josephus; des Herzogs Schwester Mariana entspricht der Schwester des Herodes, Salome: Ludovicos Mutter Isabella deckt sich mit Herodes' Mutter Kiparim.

Der moderne Historiker, welcher Massinger über die Kriege Karls V. und Franz' I. unterrichtete, ist Giucciardini[1]) (16. bis 19. Buch). Die Geschichte erzählt, daß sich der Kampf zwischen Karl V. und Franz I. um das Herzogtum Mailand entsponnen habe, welches Francisco Sforza im Jahre 1522 vom Kaiser als Lehen erhalten hatte. Als Sforza dem Bunde der heiligen Liga gegen Karl V. beitrat, wurde er von diesem wieder entsetzt, und erst 1530, in welchem Jahre er sich zu Karls Kaiserkrönung nach Bologna begab, neuerdings mit demselben belehnt. Ein Bundesgenosse Franz' I. zur Zeit der Schlacht von Pavia (1525) war er nicht, und er starb erst 10 Jahre nach dieser (1535) als Gatte einer Nichte des Kaisers. Wie wenig Massinger selbst daran dachte, seine Arbeit als historisch treu hinzustellen, geht daraus hervor, daß er seinen Sforza im Personenverzeichnis als «*supposed duke of Milan*» bezeichnet.

Eine reine Zuthat des Dichters ist das Rachemotiv in Franciscos Handlungsweise, das wohl zu dem italienischen Gewande der Tragödie paßt, sich in der stofflichen Grundlage jedoch wie ein schriller Mißton bemerkbar macht. Dies gilt besonders von dem durch die vergiftete Schminke herbeigeführten Tode des Herzogs. Massinger entnahm diese Wendung dem Drama «*The Usurping Tyrant* oder *The Second Maiden's Tragedy*» (1611)[2]). Hier läßt ein Tyrann die Leiche einer von ihm geliebten Frau aus dem Grabe reißen. Darauf erscheint diese ihrem Gatten (Govianus) als Geist, und beschwört ihn, ihrem Leibe die Ruhe wiederzugeben. Der Gatte bemalt nun das Angesicht der Leiche mit giftiger Schminke, welche dem Tyrannen den Tod bringt. Bezüglich der Autorschaft dieser Tragödie schwankt man zwischen Cyrill Tourneur, Webster und Massinger. Für

---

[1]) *La Historia d'Italia di Messer Francesco Giucciardini. Divisa in 20 libri. In Venetia MDCXVI. Gli ultimi quattro libri MDCXV.*

[2]) Uebersetzt von Tieck in «Shakespeares Vorschule». Bd. II. Leipzig 1829. p. 87 ff.

Webster spricht der Umstand, daß in «*The White Devil*» der Tod Isabellas gleichfalls dadurch herbeigeführt wird, daß man das Bild ihres Gatten, welches sie allabendlich zu küssen pflegt, mit Gift bestreicht[1]). Auf Massinger ließe schließen, daß die Nebenhandlung der Tragödie der Novelle «*El curioso impertinente*» von Cervantes entnommen ist, welchen Schriftsteller unser Dichter besonders schätzte.

«*The Duke of Milan*» zeichnet sich weniger durch die Führung der Handlung, als durch die meisterhafte Zeichnung der Charaktere aus. Unter den letzteren ragen besonders die gelungene Gestalt der Marcelia sowie Francisco hervor, der zur Erreichung seines Zweckes kein Mittel unversucht läßt, ja sogar sein Leben für dieselbe hingiebt. Auch auf die Zeichnung des von dem Wahne der Eifersucht bethörten Ludovico, sowie der beiden intrigierenden Frauen Mariana und Isabella hat der Dichter große Sorgfalt verwendet. In technischer Hinsicht steht Massinger jedoch auch hier noch lange nicht auf dem Gipfel der Vollendung. Die Handlung, die in den beiden ersten Akten mit großer Meisterschaft eingeleitet ist, wird mit dem 3. etwas schleppend. Das verspätete Eingreifen Eugenias, deren Entehrung die Triebfeder des Ganzen ist, entbehrt vollends der dramatischen Wirksamkeit, und der grausame Schluß will zu dem erhabenen Pathos früherer Scenen doch nicht recht stimmen. Dem Werke fehlt jene Abgeklärtheit, welche die bedeutendsten Dramen des Dichters kennzeichnet. Dies, sowie der Umstand, daß das Stück nicht in Sir H. Herberts *Office Book* erscheint, und das Fehlen von Prolog und Epilog unterstützen die Vermutung, daß wir es hier mit einer Jugendarbeit Massingers zu thun haben. Das Titelblatt besagt, daß diese Tragödie wiederholt von den Majesty's Servants im Blackfriars-Theater aufgeführt wurde. 1816 ging «*The Duke of Milan*» in einer neuen Bearbeitung zu London und Bath in Scene. Eine Einrichtung für die deutsche Bühne durch Deinhardstein (1848) ließ nach Friedrich Hebbels Bericht[2]) das Publikum des Wiener Burgtheaters «kalt und teilnahmslos». Keinen größeren Erfolg scheint jene Bearbeitung erzielt zu haben, welche 1879 auf dem Kgl. Schauspielhaus zu Berlin in Scene ging.

Verschiedene Stellen dieses Werkes beweisen deutlich, daß der Dichter die einzelnen Personen der Handlung bereits im Hinblick

---

[1]) Siehe Wolfg. v. Wurzbach, John Webster. Jahrbuch XXXIV, 22 ff.

[2]) Sämtliche Werke (Hamburg 1891) XII. 109 ff.

auf die Schauspieler schrieb. So wird (II, 1) wiederholt auf die kleine Gestalt der Mariana angespielt, woraus Gifford schloß, daß diese Rolle von Theophilus Bourne gespielt wurde, da dieser auch die ausdrücklich als klein bezeichnete Paulina in «*The Renegado*» gab. Da aber die von John Hunniemann dargestellte Domitilla in «*The Roman Actor*» gleichfalls klein gemeint wird, könnte auch dieser Schauspieler für die Mariana in Betracht kommen. Jedenfalls trug dieses «Auf den Leib-Schreiben» der Rollen viel zum Erfolge der Stücke bei.

Interessant, weil sie heutzutage aller Beweiskraft entbehrt, ja sogar im gegenteiligen Sinne aufgefaßt werden müßte, ist die Beteuerung, mit welcher Marcelia (II, 1) Francisco ihrer unwandelbaren Liebe zu ihrem Gatten versichert:

> — *never lady stood so bound*
> *To the unfeign'd affection of her lord,*
> *As I do to my Sforza. If thou wouldst work*
> *Upon my weak credulity, tell me rather*
> *That the earth moves, the sun and stars stand still,*
> *The ocean keeps nor floods nor ebbs* etc.

VIII.

The Bondman.[1]

Die karthagische Flotte hat einen Angriff auf Sizilien gemacht, und dieses wendet sich im Bewußtsein seiner eigenen Schwäche an Korinth mit der Bitte um Hilfe. Der korinthische Feldherr Timoleon folgt dem Rufe und begiebt sich an der Spitze eines Heeres nach Sizilien, wo er die Furcht der Einwohner gerechtfertigt findet, denn Feigheit und Üppigkeit haben unter den Bürgern Platz gegriffen. Als er das versammelte Volk auffordert, das ganze Vermögen zur Bestreitung der Kriegskosten zusammenzuschießen, ist niemand da, der sich hierzu bereit erklären würde. Noch größerem Widerstande begegnet er, als er verlangt, daß alle Wehrhaften zu den Waffen greifen, und ihm in den Kampf folgen sollten; die meisten wollen den Kriegsdienst ihren Sklaven überlassen. Da tritt Cleora,

---

[1]) *The Bond-Man, an Antient Storie.* London 1624. 4°. Zwei weitere, sehr inkorrekte Ausgaben erschienen London 1638. 4°; eine vierte in 8° 1719. Das Drama ist gleichfalls mit Commendatory-verses von «W. B.» versehen und trägt die Widmung: «*To the right honourable, my most singular good Lord. Philip Earl of Montgomery, knight of the most noble order of the Garter*» etc.

die Tochter des edlen Sizilianers Archidamus vor, und bittet Timoleon um die Erlaubnis, zu ihren Landsleuten sprechen zu dürfen. Diese wird ihr gewährt, und es gelingt ihrer Beredsamkeit, die Gemüter der Sizilianer so für das Vaterland zu begeistern, daß sie den Aufforderungen Timoleons nachkommen. Cleora selbst entäußert sich als erste ihrer Kleinodien.

Unter den Sizilianern, welche nun gegen die Karthager ziehen, befindet sich auch Leosthenes, der begünstigte Verehrer der schönen Cleora. Schweren Herzens nimmt er von ihr Abschied. Er hat wenig Vertrauen in ihre Treue und scheut sich nicht, ihr seine Bedenken für die Zeit seiner Abwesenheit in ziemlich unverblümter Weise kundzugeben. Cleora sucht ihn dadurch zu beruhigen, daß sie sich von ihm mit einem Tuche die Augen verbinden läßt, und gelobt, dasselbe bis zu seiner Wiederkehr nicht zu entfernen, noch während dieser Zeit ein Wort zu sprechen — welches Gelübde sie treulich hält.

Cleora wird außerdem von dem Thebaner Pisander geliebt, dem jedoch das Glück weniger hold ist. Von ihr abgewiesen, verkleidet er sich als Sklave und läßt sich unter dem Namen Marullo an ihren Vater Archidamus verkaufen. Dasselbe Schicksal wählt seine Schwester Statilia, die mit Leosthenes verlobt, und von ihm verlassen worden ist. Unter dem Namen Timandra weiß die vermeintliche Sklavin das Vertrauen Cleoras zu gewinnen, welches sie sowohl zur Verfolgung ihrer eigenen Interessen als auch zum Vorteile ihres Bruders Pisander ausnützt. Als alle streitbaren Bürger die Stadt verlassen haben, um dem Feinde entgegenzuziehen, stellt Pisander, welcher sich durch eine große That die Neigung Cleoras zu erwerben hofft, seinen Mitsklaven vor, daß jetzt der Augenblick für sie gekommen sei, um das verhaßte Joch der Knechtschaft abzuschütteln. Die Unzufriedenen rotten sich unter seiner Anführung zusammen, plündern die Stadt, bemächtigen sich der Besitztümer ihrer abwesenden Herren, und vergewaltigen deren Frauen und Töchter. Pisander gestattet ihnen, nach ihrem Gutdünken zu hausen — nur Cleora verbietet er ihnen anzutasten. Er begiebt sich selbst zu dieser und schildert ihr, ohne sich zu erkennen zu geben, seine Gefühle. Er macht sie darauf aufmerksam, daß es in seiner Macht stehe, sie zu bezwingen, erklärt ihr jedoch, daß eine solche Roheit mit dem Adel seiner Seele unvereinbar sei, und daß er sie vielmehr vor der Willkür der entfesselten Bande schützen wolle. Als Dank erbitte er sich von ihr nur eine kleine Gunst. Cleora ist von dem

Edelmut des Sklaven so ergriffen, daß sie ihm ihre Hand zum Kusse reicht.

Unterdessen haben die Sizilianer ihre Feinde geschlagen, und der karthagische Admiral ist von Leosthenes' Hand gefallen. Als das siegreiche Heer auf dem Rückwege an die Thore der Hauptstadt kommt, wollen ihnen Pisander und die meuternden Sklaven den Einzug nur unter den demütigendsten Bedingungen gestatten. Gewalt soll entscheiden, allein die Sklaven behalten die Oberhand. Die Situation der Bürger ist eine verzweifelte. Da giebt ihnen Timoleon den Rat, den Aufständischen mit der Peitsche entgegenzutreten. Wenn die Sklaven diese erblickten, würden sie alles andere vergessen, und sich ihren Herren auf Gnade und Ungnade ergeben. Das Mittel wirkt, die Macht der Gewohnheit siegt, und die Syrakusaner halten ihren Einzug. Pisander wird als der Anstifter des Aufstandes gefangen genommen.

In Cleoras Herzen ist allmählich der Keim der Liebe zu ihrem edlen Beschützer erwacht. Timandra setzt ihrerseits alles daran, um dieses Gefühl im Herzen ihrer Herrin zur Reife zu bringen, indem sie ihr die Liebe und Hingebung des vermeintlichen Sklaven ohne Unterlaß preist. Es geht Cleora daher sehr nahe, als sie erfährt, daß der Retter ihrer Ehre den Tod erleiden solle, und sie macht ihrem Verlobten Leosthenes nach seiner Rückkehr davon Mitteilung, wie sehr sie jenem zu Danke verpflichtet sei, und bittet ihn, womöglich seine Begnadigung zu erwirken. Als Leosthenes ob dieser Zumutung seiner Braut neuerdings in Eifersucht entbrennt, verläßt sie ihn und begiebt sich in den Kerker, wo sie Pisander unumwunden ihre Liebe gesteht. Sie wird hierbei von Leosthenes und ihrem Bruder Timagoras überrascht. Der letztere zieht schon sein Schwert, um die ehrvergessene Schwester zu durchbohren, wird jedoch von der Ausführung dieser Absicht durch seinen klügeren Vater Archidamus abgehalten.

In der letzten Scene kommt die Angelegenheit vor den Gerichtshof Timoleons. Als Leosthenes hier den vermeintlichen Sklaven als unebenbürtigen Rivalen um die Hand Cleoras zurückweist, und diese für sich selbst in Anspruch nimmt, wirft Pisander seine Verkleidung ab, und man erkennt in ihm den thebanischen Edelmann. Nun erinnert er in stolzer Rede den Leosthenes an das seiner Schwester einst gegebene Heiratsversprechen, und zwingt ihn, dieses einzuhalten. Er selbst wird der Gatte Cleoras, die ihn verschmäht hatte.

Für die Anstiftung des Aufstandes und der Gräuel bleibt Pisander straflos.

Die komischen Personen des Stückes sind der faule und üppige Sizilianer Cleon *(a fat impotent lord)*, und sein ebenso mißratener Sohn Asopus. Cleon wird von seiner Gattin Corisca bei jeder Gelegenheit betrogen, und als alle wehrhaften Sizilianer mit Timoleon in den Krieg gezogen sind, macht sie sich in Ermangelung eines Besseren daran, ihren Stiefsohn zu verführen. Ihr Beginnen wird jedoch durch die Dazwischenkunft Cleons unterbrochen, der gleichfalls in der Stadt zurückgeblieben war. Als die Sklaven sich der Herrschaft bemächtigen, muß Corisca ihrer Zofe Sklavendienste leisten, und Asopus wird von seinem Diener Gracculo in Affentracht an einer Kette herumgeführt.

Die historische Grundlage dieses Dramas fand Massinger in Plutarchs Leben des Timoleon. Die Zeit der Handlung ist 340 vor Chr., in welchem Jahre dieser Feldherr die Karthager am Flusse Krimessus schlug.

Die Fabel von den rebellierenden Sklaven, welche beim Anblick der Peitsche die Waffen von sich werfen, erzählt schon Herodot in seinem Berichte über die Skythen, und nach ihm Justinus (2. Jhdt. nach Chr.) in seiner '*Trogi Pompei historiarum Philippicarum epitoma*'.[1]) In derselben Weise soll sich die Macht der Gewohnheit, nach der Erzählung in einem zu Massingers Zeiten vielgelesenen Buche,[2]) bei den Leibeigenen der russischen Bojaren von Noviogorod, welche sich gleichfalls der Stadt bemächtigt hatten, gezeigt haben. Für die Liebesgeschichte Cleoras und ihrer beiden Bewerber, welche Massinger an diese Vorgänge geknüpft hat, ist bis heute noch keine Quelle gefunden worden. Sie scheint auf des Dichters Erfindung zu beruhen.

Einige Anachronismen fallen in diesem Stücke auf. So ist Timoleon von der Rede Cleoras im Senate so entzückt, daß er sie wie ein verliebter Ritter des Mittelalters um die Erlaubnis bittet, ihre Farben tragen zu dürfen, worauf ihm Cleora ihre Schärpe

---

[1]) *Ed. Coloniae Agripp. MDXCIII. Lib. II. p. 24. Stratagema Scytharum contra servos.*

[2]) *Sam. Purchas. Haklvytus posthumus, or Pvrchas his Pilgrimes; contayning a history of the world, in sea voyages and lande travells, by Englishmen and others.* London 1625/26. 5 vols fo. Der 5. Bd. m. d. T.: «*Purchas his Pilgrimage*» wurde schon 1613 und 1617 separat gedruckt.

reicht[1]). Der Sklave Gracculo spricht (II, 3) sogar davon, Kirchen in Brand zu stecken und Maygames zu halten.

In «*The Bondman*» steht der Dichter auf derselben Stufe seines dramatischen Entwickelungsganges, wie in «*The Duke of Milan*». Auch hier dieselbe Gewalt im Ausdrucke der Leidenschaft, dieselbe meisterhafte Zeichnung der Charaktere. In der Führung der Handlung ist ein Fortschritt zu beobachten, aber noch fehlt die eigentliche Vollendung, jenes Beherrschen des Stoffes, wie es sich in seinen späteren Werken zeigt. Die Wildheit der dargestellten Vorgänge scheint den Dichter hier mit sich fortgerissen zu haben. Nichtsdestoweniger gehörte «*The Bondman*» wahrscheinlich dank der diesmal besonders gelungenen, von Fletcherschen Ideen beseelten komischen Partien, zu den beliebtesten Bühnenwerken Massingers. Der Dichter spricht in der Zueignung selbst von «*the report and opinion it had upon the stage*». Es wurde 1623 von Sir Henry Herbert lizensiert und am 3. Dezember dieses Jahres von den Lady Elizabeth's Servants, oder wie sie später hießen, *Queen's players*, im Cockpit zu Drurylane aufgeführt. Schon vorher, in der Johannisnacht desselben Jahres, war es vor dem Hofe zu Whitehall dargestellt worden[2]). Das Drama scheint 1639 seine Zugkraft noch besessen zu haben, denn im August dieses Jahres sicherte sich der damalige Schauspieldirektor des Drurylane-Theaters, William Beeston, das alleinige Aufführungsrecht des «*Bondman*»[3]). Nach der Restauration, 1660, wurde es von Betterton, der den Pisander mit außerordentlichem Erfolge spielte, neuerdings auf die Bühne gebracht. 1662 wurde es nach einer handschriftlichen Note von Dr. Browne[4]) in Salisbury oder Dorset Court aufgeführt. 1719 erschien es abermals mit unbedeutenden Aenderungen unter dem Titel: «*Love and Liberty*» auf dem Drurylane-Theater. Seine letzte Auferstehung erlebte es 1779, wo es in einer Umarbeitung von Cumberland im Covent-Garden, jedoch ohne be-

---

[1]) Tim: *Let me wear Your colours, lady . . . . . .*
Cleora: *'Tis an honour, And so I do receive it.*
(*Gives her scarf.*)
Derselbe Anachronismus wird uns auch in «*Believe as you List*» begegnen.

[2]) Sir H. Herbert berichtet: «*Upon St. John's night, the Prince only being there, the Bondman by the queene's company at Whitehall*». — Collier, *Annals*, I, 442.

[3]) Collier, *Annals*, II, 92.

[4]) Halliwells *Dictionary of Old Plays* p. 35.

sonderen Erfolg, gegeben wurde. Cumberlands Werk erschien auch nicht im Druck.

IX.

The Renegado[1]).

Antonio Grimaldi, ein reich begüterter Venetianer, hat dem christlichen Glauben abgeschworen, und ist als Pirat in die Dienste Asambegs[2]), des Vizekönigs von Tunis getreten. Auf einem seiner Streifzüge raubt er in Venedig Paulina, die Schwester des Edelmannes Vitelli, und verkauft sie dem Vizekönig, der bei ihrem Anblick von heftiger Leidenschaft für sie ergriffen wird. Da Paulina jedoch durch die Wunderkraft einer Reliquie, die sie um den Hals trägt, vor allen Anfechtungen der Sünde bewahrt bleibt, muß sich Asambeg damit genügen lassen, die Angebetete vorläufig unter sicherem Gewahrsam zu behalten, und eine für seine Absichten günstigere Zeit abzuwarten. Um Paulina aus ihrer Gefangenschaft zu befreien, verbündet sich ihr Bruder mit einem ihm befreundeten Jesuiten Francisco. Als Kaufmann verkleidet, kommt Vitelli nach Tunis, und schlägt hier auf dem Markte seine Bude auf.

Zu dieser Zeit soll sich Donusa, die Tochter des Sultans Amurat mit Mustapha, dem Pascha von Aleppo vermählen. Obwohl Donusa ihren zukünftigen Gatten noch nicht erblickt hat, ist sie ihm bereits sehr gewogen, und kommt ihm bei seinem ersten Besuche mit großer Liebe entgegen. Die beiden beschließen, verkleidet einen Rundgang durch den Markt zu unternehmen. Sie kommen auch bei Vitellis Bude vorüber, und als Donusa des schönen Italieners ansichtig wird, vergißt sie den Bräutigam an ihrer Seite, und verliebt sich in jenen. Um ihn in ihrem Palaste sprechen zu können, läßt sie sich mit ihm in einen scheinbaren Wortwechsel ein, zerschlägt ihm einige kostbare Spiegel, die er zum Verkaufe ausgestellt hatte, und bescheidet ihn für den nächsten Tag zu sich, wo sie ihm den Schaden vergüten wolle.

---

[1]) *The Renegado. A Tragoecomedie.* London 1630. 4°. — Das Stück ist mit *commendatory verses* von James Shirley und Daniel Lakyn versehen, und gewidmet: *To the Right honourable George Harding Baron Berkeley, of Berkeley Castle, and knight of the honourable order of the Bath.*

[2]) i. e. Hassan Beys.

Nachdem sie ihn hier durch Diamanten und andere Edelsteine tausendfach entschädigt hat, giebt sie ihm ihre Liebe in ziemlich unzweideutiger Weise zu erkennen. Sie küßt und umarmt ihn wiederholt und gesteht dem Publikum, nachdem sie ihn aus ihrem Schlafgemache entlassen, daß sie den Namen einer Jungfrau zu tragen nicht mehr berechtigt sei.

Es ist selbstverständlich, daß dies alles hinter dem Rücken von Donusas Bräutigam Mustapha geschehen war. Diesem bleibt jedoch die Wahrheit nicht lange verborgen. Die Kälte, mit welcher ihn die Prinzessin kurz darauf behandelt, läßt ihm keinen Zweifel darüber, daß er durch einen anderen aus ihrem Herzen verdrängt worden sei, und als er einer Sklavin Donusas den Dolch auf die Brust setzt, gesteht diese ihm das Geheimnis ihrer Herrin. Wütend ob des Verrates eilt er zum Vizekönig Asambeg, und die beiden beschließen, sich von der Wahrheit des Sachverhaltes zu überzeugen.

Unterdessen erzählt Vitelli sein galantes Abenteuer seinem Freunde, dem Jesuiten Francisco, der ihn auf die Sündhaftigkeit eines solchen Verkehrs aufmerksam macht. Vitelli sieht dies ein und verspricht, vom Pfade der Tugend fortan nicht mehr abzuweichen. Er giebt diesen seinen Entschluß auch der Prinzessin Donusa bekannt, die darob in große Bestürzung gerät, und ihn auf den Knien anfleht, sie nicht zu verlassen. Diesen Augenblick haben Mustapha und Asambeg ausersehen, um die Prinzessin auf frischer That zu überraschen. Sie brechen aus ihrem Versteck hervor, lassen Vitelli in Fesseln legen, und auch Donusa wird in Gewahrsam gebracht. Daß Vitelli sterben müsse, ist außer allem Zweifel. Nicht so sicher ist dies bei Donusa. Der Koran, der in diesem Falle als Gesetz gilt, gebietet, daß eine Türkin, die sich mit einem Christen vergessen hat, sterben müsse, außer es gelänge ihr, ihren Geliebten zum Mohammedanismus zu bekehren und zu bewegen, daß er sie eheliche. Donusa bittet den Vizekönig, sie von dieser Wohlthat Gebrauch machen zu lassen und ihr zu gestatten, daß sie dem zum Tode verurteilten Vitelli die Lehren des Islams predige. Ihre Worte verhallen jedoch spurlos an seinem Ohre und anstatt ihn zum Muselmann zu machen, wird sie selbst Christin. Solche Überzeugungskraft lag in Vitellis Erwiderung auf ihre Bekehrungsversuche[1]). Auf Donusas Entschluß hin, Christin zu werden, ist ihr Todesurteil besiegelt. Vitelli hat nunmehr nur den einen Wunsch, daß seine Braut —

[1]) Man vergl. hiermit den ganz ähnlichen Höhepunkt in '*The Virgin Martyr*'.

denn als solche betrachtet er jetzt Donusa — als wahre Christin mit ihm in den Himmel eingehe, und erkundigt sich daher bei seinem Freunde, dem Jesuiten, ob es ihm gestattet sei, ihr im letzten Augenblicke die sogen. Not- oder Bluttaufe zu spenden. Francisco bejaht dies und giebt ihm die nötigen Anweisungen. Als Donusa und Vitelli auf dem Blutgerüste stehen, läßt der letztere durch seinen vertrauten Diener Gazet Wasser bringen und tauft sie. Donusa gerät durch diese Ceremonie in förmliche Verzückung, und wie zu einem neuen Leben erwacht, ruft sie aus (V, 3):

I am another woman; — till this minute
I never lived, nor durst think how to die.
How long have I been blind! yet on the sudden,
By this blest means, I feel the films of error
Ta'en from my soul's eyes. O divine physician! etc.

Aber ihr Tod soll noch eine Verzögerung erfahren. Als Vitellis Schwester Paulina ihren Bruder und die Prinzessin auf dem Schaffot erblickt, greift sie zu einer List, um sie vor dem Tode zu retten. Sie, die sich stets standhaft weigerte, ihr Christentum zu verleugnen, bricht in helles Lachen aus, als sie Donusa ihren neuen Glauben beteuern hört. Um den Grund ihres sonderbaren Benehmens befragt, erklärt sie dem Vizekönig, daß sie bereit sei, den Islam anzunehmen, und ihm zu Willen zu sein, wenn er den Tod Donusas und Vitellis ihr zu Liebe noch um 12 Stunden hinausschieben wolle. Sie wünsche diese Frist zur Demütigung der verurteilten Prinzessin zu verwenden. Statt dessen vereinigt sich Paulina jedoch mit Donusa zu derer und Vitellis Rettung. In den Speisen, die dem gefangenen Venetianer geschickt werden, findet er eine Spule Garn und einen Brief, der ihn anweist, sich von dem Fenster seines Kerkers herabzulassen, wo Freunde ihn erwarten, um mit ihm zu entfliehen.

Die Nachricht von der Flucht Donusas, Paulinas und Vitellis kommt dem Vizekönig zu spät zu Ohren, um dieselbe noch vereiteln zu können. Mit ihnen entflieht Grimaldi, der, wiewohl nach ihm das Stück seinen Namen führt, dennoch in demselben eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Grimaldi hatte sich mit dem Vizekönig entzweit, und dieser beraubte ihn aller seiner Güter; die materielle Not brachte ihm seine Sünde wieder ins Gedächtnis zurück. Er sieht sich im Geiste, wie er auf dem von Andächtigen gefüllten Markusplatze zu Venedig dem Priester die Monstranz aus der Hand reisst und entflieht. Jener Priester aber war kein anderer als der

Jesuit Francisco. — Als Grimaldi in sich geht, drängt es ihn, sich mit dem Manne zu versöhnen, dessen heilige Handlung er in solcher Art gestört hatte, und wie auf seinen Ruf erscheint auch Francisco, um den Abtrünnigen auf den richtigen Weg zurückzuführen. Nachdem er seine Missethaten bereut hat, und dem Christentum wiedergewonnen ist, bietet er den fliehenden Glaubensgenossen sein Schiff.

Massinger hat den Jesuiten mit vielen sympathischen Zügen ausgestattet, und an ihn als den Lenker der Ereignisse alle Fäden der Handlung geknüpft. Von den Schlüssen, welche uns dieses Stück auf des Dichters Konfession zu ziehen gestattet, haben wir bereits gesprochen [1]).

'*The Renegado*' findet sich am 17. April 1624 in Sir Henry Herberts Office Book verzeichnet [2]) und wurde wiederholt von den Lady Elizabeth's Servants (später *the Queenes Majesties servants*) im Cockpit zu Drurylane dargestellt. In die Stationers-Registers wurde dieses Drama am 6. März 1629/30 eingetragen. Es befand sich unter jenen, deren alleiniges Aufführungsrecht sich William Beeston 1639 vorbehielt, und wurde auch unmittelbar nach der Restauration wieder aufgeführt.

Der spanische Titel von Massingers Drama weist uns nach Spanien, als dem Lande, woher der Dichter seinen Stoff nahm. Und in der That waren in jener, auf die Türkenkriege und die Schlacht von Lepanto folgenden Zeit ähnliche Sujets in der spanischen Litteratur ziemlich häufig. Der erste, der sie in Mode brachte, war Cervantes, der seine eigenen abenteuerlichen Erlebnisse in der algerischen Gefangenschaft novellistisch und dramatisch wiederholt ausbeutete. Massinger, den wir als eifrigen Leser des Cervantes bereits kennen, scheint ihm die Figur des reuigen Renegaten zu verdanken, der einem gefangenen Christensklaven und einer verliebten und zur Bekehrung bereiten Maurenprinzessin zur Flucht verhilft. Wenigstens finden sich solche Charaktere in der Erzählung des Christensklaven, die das 39.—41. Kapitel des I. Teiles des '*Don Quixote*' bildet. Nicht so sicher ist es, ob Massinger auch die Gestalt und die Schicksale der Paulina dem Cervantes entnahm. Allerdings kommt in dessen Komödie '*Los baños de Argel*' eine Christin Costanza vor, die von einem Piraten Yzuf geraubt, von einem türkischen

[1]) Jahrbuch XXXV, 217 f.

[2]) '*17. April. For the Cockpit: The Renegado or the Gentleman of Venice. Written by Messinger*' (sic). — Collier, *Annals* I, 426.

Großen mit vergeblichen Liebeswerbungen bestürmt, und schließlich aus der Gefangenschaft errettet wird. Allein diese Errettung erfolgt bei Cervantes durch ihren Bräutigam Don Fernando. Die Liebe maurischer Prinzessinnen zu christlichen Kavalieren findet sich in unzähligen spanischen Komödien jener Zeit. Kann doch bei *Lope de Vega* kein Spanier den algerischen Boden betreten, ohne die Augen einer Sultanstochter oder -nichte auf sich zu ziehen. Wir verweisen auf Lopes Komödien '*Viuda, casada y donzella*', '*Virtud, pobreza y muger*', '*Los esclavos libres*', '*Los cautivos en Argel*'. In den beiden letztgenannten Stücken finden sich — wie in manchen anderen jener Zeit — die Typen von Massingers Asambeg und Paulina unverändert wieder.

Es scheint, daß Massinger in der Lektüre eines Romanes oder Dramas die erste Anregung zu seiner Dichtung fand, und daß er, von dieser ausgehend, mit Hilfe seiner bewunderungswürdigen Phantasie das kolossale Gebäude seines Werkes aufführte, welches, einmal zur Vollendung gediehen, das dürftige Fundament nicht mehr erkennen ließ, worauf es sich ursprünglich stützte. '*The Renegado*' und das folgende Stück, '*The Parliament of Love*', bilden den Übergang zu den Werken der Blütezeit Massingers, und zwar vermittelt '*The Renegado*' diesen Übergang mit Bezug auf die tragische, '*The Parliament of Love*' mit Bezug auf die komische Seite seines Talentes. In dem eben besprochenen Drama sind die Charaktere mit Sicherheit gezeichnet, die Handlung bewahrt ihr Interesse bis zum Schlusse. An ästhetischem Gehalte steht '*The Renegado*' über allen früheren Produktionen des Dichters. Nichts ist lehrreicher für die Kenntnis von Massingers dichterischem Entwickelungsgange, als ein Vergleich dieses Stückes mit '*The Virgin Martyr*', welches kaum 10 Jahre früher verfaßt wurde, und dem eine ähnliche Tendenz zu Grunde liegt.

X.

The Parliament of Love.

König Karl[1]) von Frankreich kehrt von einem siegreichen Feldzuge zurück. Bei seiner Heimkehr findet er die Herren und Damen seines Hofes in merklicher Mißstimmung gegen einander. Jene klagen,

[1]) Wahrscheinlich ist Karl VIII. (1483—1498) gemeint. Hierfür spricht die Erwähnung des Feldzuges in Italien, sowie der ganze, zu höfischen Spielereien hinneigende Charakter des Königs.

daß man ihre Liebe schlecht belohne, diese beschuldigen ihre Verehrer, daß sie den Vorschriften der Galanterie schlecht nachkämen. Um allen Recht widerfahren zu lassen, setzt der König nun einen Liebesgerichtshof ein, dem er selbst präsidiren will, und der künftig in allen solchen Fällen entscheiden soll. Im 5. Akte, der die Verhandlungen vor dem Tribunal enthält, kommen vier solcher Händel zur Sprache, die während der vorhergehenden Akte allmählich spruchreif geworden sind.

Das erste Paar bilden Cleremond und Leonora. Der glückliche Liebende konnte den Tag der Hochzeit nicht erwarten und machte einen mißglückten Versuch, von seinen Gattenrechten bereits früher Gebrauch zu machen. Leonora, darob im höchsten Grade erbittert, weist ihn nun von sich, und als Cleremond sie fragt, wodurch er sich ihre Gunst wieder erwerben könne, verlangt sie, daß er seinen besten Freund töte. Er erkennt diesen ohne Schwierigkeit in Montrose. Als er ihm nämlich erzählt, daß er eines Mannes bedürfe, der sich noch am selben Tage für ihn mit einem anderen schlage, erbietet sich ihm Montrose sofort zu diesem Dienste, obwohl er seine Geliebte Bellisant, die ihm für dieselbe Stunde ein Stelldichein zugesagt hat, im Stiche lassen muß. Auf dem Kampfplatze angelangt, enthüllt ihm Cleremond den Sachverhalt, zieht sein Schwert und fordert ihn auf, sich mit ihm zu schlagen. Alsbald unterliegt er jedoch selbst. Um Leonorens Huld wieder zu erlangen, giebt er den Freund für tot aus, und erscheint sogar klagend an seiner Bahre vor dem Gerichte des Königs. Wohl erklärt sich Leonora nun bereit, ihn zu heiraten, doch der König entscheidet, daß Cleremond sogleich nach der Trauung enthauptet werde, und daß Leonora den Rest ihres Lebens als Büßerin an seinem Grabe vertrauern solle. Als Montrose sich wohlbehalten von der Bahre erhebt, löst sich alles zur allgemeinen Zufriedenheit.

Die Parteien eines zweiten Prozesses sind Clarindore und Bellisant. Clarindore, ein erfahrener Wüstling, geht mit einigen seiner Freunde die Wette ein, daß er die schöne Bellisant, die bisher noch keinen ihrer Verehrer erhörte, binnen 3 Monaten verführen wolle. Clarindore, der selbst verheiratet ist, hat seine Gattin Beaupré verstoßen, und diese ist, als Mohrensklavin verkleidet, in Bellisants Dienste getreten. Sie enthüllt ihrer Herrin, als sie der Bewerbungen ihres Gatten um diese gewahr wird, ihre Lage, und Bellisant weiß bald einen Ausweg. Da Clarindore ihr droht, sich aus Verzweiflung zu töten, sagt sie ihm, daß sie gesonnen sei, ihm eine Liebesnacht

unter der Bedingung zu bewilligen, daß er diese Gunst vor jedermann geheim halte. Clarindore willigt ein, doch schon am nächsten Morgen weiß die ganze Stadt davon, und wegen dieser Indiskretion fordert sie von ihm vor dem Liebesgerichtshofe Rechenschaft. Als der König ihr seine Bestrafung anheimstellt, verurteilt sie ihn dazu, ihre Mohrensklavin zu heiraten, in welcher Clarindore nun nicht nur seine verstoßene Gattin, sondern zugleich auch jene wiedererkennt, die ihm in jener Nacht angehörte, als er Bellisants Gunst zu genießen glaubte.

Perigot und Novall einerseits, und Lord Chamont und Dinant, des Königs Leibarzt andererseits sind die handelnden Personen der beiden letzten Rechtshändel. Perigot hat an Lord Chamonts Gattin, Novall an jener des Arztes Gefallen gefunden, doch bemerken es die beiden Ehemänner zur rechten Zeit, und treffen ihre Maßregeln. Lord Chamont läßt Perigot durch seine Diener tüchtig prellen und prügeln, und Novall erhält von dem Arzt, als er ihm über Gicht klagt, einen Trank, der ihn impotent macht. Daß bei solchen Wendungen der Handlung nicht der feinste Ton vorherrscht, läßt sich denken. König Karl läßt sich bei seinem Urteilsspruche von dem Grundsatze leiten, daß, wer den Schaden habe, auch den Spott tragen müsse, und läßt Perigot und Novall, mit Satyrköpfen geziert und ihre Verbrechen in großen Lettern auf die Brust geschrieben, dreimal durch ganz Paris führen, um dadurch jedermann von ähnlichen Streichen abzuhalten.

Eine Komödie Massingers, '*The Parliament of Love*', wurde am 3. November 1624 von Sir Henry Herbert lizensiert und auf dem Cockpit in Drurylane aufgeführt[1]). Ein Stück desselben Namens von Rowley erscheint am 29. Juni 1660 in die Stationers-Registers eingetragen, und ein ebenso betiteltes Manuskript, als dessen Verfasser gleichfalls Rowley bezeichnet wird, befand sich unter jenen, welche Warburtons Koch den Flammen übergab. Ob in den beiden letzteren Fällen Irrtümer in der Angabe des Autors vorliegen, oder ob wirklich auch Rowley ein Stück dieses Namens geschrieben hat, läßt sich heute nicht mehr entscheiden. Die Annahme, daß es sich hier stets um ein und dasselbe Massingersche Werk handle, hat mehr Wahrscheinlichkeit für sich, da Rowley bereits 1627 starb. Massingers Drama galt durch mehr als 150 Jahre für verloren, und erschien

---

[1]) *3. Nov. for the Cockpit Company: a new Play called 'The Parliament of Love'. Written by Massinger.* — Collier. *Annals* I, 427.

zum ersten Male 1805 in Giffords Ausgabe. Dieser bediente sich eines Manuskriptes, welches ihm Malone zum Abdrucke zur Verfügung gestellt hatte, welches aber leider nicht ganz vollständig ist. Es fehlen zu Anfang zwei oder drei Scenen, und im weiteren Verlaufe viele einzelne Verse. Glücklicherweise beeinträchtigen die Lücken das Verständnis des Ganzen nicht. Das uns erhaltene '*Parliament of Love*' trägt deutlich den Charakter der Werke Massingers, und es ist kein Grund vorhanden, seine Autorschaft in Zweifel zu ziehen. Durch die Feinheit der Charakterzeichnung und Grazie des Ausdrucks nimmt es sogar einen der ersten Plätze in der Reihe seiner Dramen ein.

Die Liebesgerichtshöfe sind eine eigentümliche Erscheinung des chevaleresken Mittelalters und sollen zuerst im XII. Jahrhundert in Frankreich abgehalten worden sein. Ein '*Don Cupid's Parliament*' hatte schon Marston dem englischen Publikum in seiner 1606 erschienenen Komödie '*Parasitaster or the Fawn*' vorgeführt. Doch erschien dort alles mehr im scherzhaften Lichte, während Massinger die Sache mit fast tragischem Ernste behandelt. Die erste Anregung zu seinem Drama verdankte er dem Büchlein '*Arresta amorum*' von Martial d'Auvergne (geb. ca. 1440, gest. 1508), einem französischen Juristen und Mitgliede des Pariser Gerichtshofes. Seine Schrift erschien, begleitet von einem streng wissenschaftlichen Kommentar des gelehrten Benedict Curtius (Benoist de Court), 1533 zum ersten Male im Druck[1]), und wurde in der Folge noch wiederholt aufgelegt. Gifford, der an Prüderie seines Gleichen sucht, bemerkt mit Bezug auf dieses Produkt[2]), daß es unmöglich sei, etwas «Frivoleres» auszudenken, als die Rechtsfälle, die vor diesem Parlament zur Sprache kämen. In der That haben wir es jedoch mit einem herzlich langweiligen Werke zu thun, welches trotz der Autorschaft der beiden Juristen nicht einmal ernst zu nehmen ist. Massinger folgt dem Martial d'Auvergne vornehmlich in dem Prozesse Clarindore-Bellisant, welcher dem ersten Rechtsfalle bei Martial entnommen ist. (*Arrest interuenu sur vne sentence en matiere de trahison et exces d'vn amoureux*, *lequel pour iouyr de*

---

[1]) *Arresta Amorum cum erudita Benedicti Curtii Symphoriani explanatione. Lugd., apud Gryphium 1533. pet. in 4to.* — Diese Ausgabe enthält 51 *Arrêts d'amour*; spätere, lateinische sowohl wie französische, Ausgaben weisen deren 52 und 53 auf.

[2]) Gifford, I., p. LXXV ff.

sa mye se faignit tuer.[1]) An ihn hält sich Massinger ziemlich genau in den Motiven wie in den Vorgängen bis zu dem Punkte, da Clarindore wegen der Indiskretion, mit welcher er sich trotz seines Versprechens zu schweigen, der Gunst Bellisants rühmte, von dieser vor das Liebestribunal gefordert wird. Die Schlußwendung — der Liebhaber, welcher sich der Gunst seiner Angebeteten zu erfreuen meint, und ohne es zu wissen, an ihrer statt seine von ihm verstoßene Gemahlin umarmt — stammt aus der italienischen Novelle, aus der sie auch häufig in spanische Komödien überging[2]). Auf der englischen Bühne erschien derselbe Konflikt zu wiederholten Malen, und hier hatte ihm schon vor Massinger Shakespeare in '*Measure for Measure*' klassische Form gegeben. Für die Annahme, daß Massinger das Shakespearesche Drama in Gedanken vorschwebte, spricht der Umstand, daß auch das Urteil des Königs in dem Prozesse Cleremond-Leonora ein Pendant findet.

Einen Trank, welcher impotent macht, wie jener, der Novall gereicht wird, finden wir bereits in einem früheren Drama, an dessen Abfassung Massinger beteiligt war. In '*Thierry and Theodoret*' (1621) wird die Vollziehung der Ehe zwischen Thierry und Ordella auf dieselbe Weise verhindert. Obwohl bei derartigen Kompagniearbeiten stets schwer zu entscheiden ist, auf wessen Rechnung das eine oder das andere Motiv zu setzen sei, scheint der Gedanke auch schon damals von Massinger ausgegangen zu sein. Auch an ein anderes Drama der Fletcher-Serie '*The Little French Lawyer*', an dem unser Dichter gleichfalls mitarbeitete, werden wir durch die Übereinstimmungen mehrerer Personennamen und einzelne Parallelen des Textes und der Handlung erinnert.

Das Ansinnen, welches Leonora an Cleremond stellt, seinen besten Freund zu ermorden, findet sich auch in Marstons '*The Dutch Courtezan*' (1605), wo Franceschina ihren Geliebten Freewill durch dessen Freund Malheureux töten lassen will — allerdings mit dem Motive der Eifersucht, da er ihr untreu geworden ist. Aus bloßem Mutwillen, wie Massingers Leonora, verlangt in Websters und Rowleys '*A Cure for a Cuckold*' Clare von ihrem treuen

---

[1]) In der Ausgabe von Paris 1555, p. 24 ff.

[2]) Die Situation Clarindores ist ganz analog jener des Königs Don Pedro in Calderons Komödie '*Gustos y disgustos son no mas que imaginacion*'. Wenn Massinger auch dieses Stück noch nicht kannte, so war ihm vielleicht eine der zahlreichen Komödien Lope de Vegas bekannt, welche ähnliche Verwickelungen enthalten.

Verehrer Lessingham, daß er seinen besten Freund töte. Wir wissen nicht, welchem der beiden Stücke die Priorität gebührt. Jedenfalls weisen sie auch im weiteren Verlaufe der Handlung große Übereinstimmungen auf[1]).

XI.
A New Way to Pay Old Debts[2]).

Der Verschwender Frank Wellborn hat sein ganzes Vermögen verloren. Schuld an seinem Ruin sind, abgesehen von seinem eigenen Leichtsinn, die Intriguen seines Oheims, des Wucherers Giles Overreach, der ihn nun sogar verleugnet und aus dem Hause weist. Frank Wellborn hatte in früheren Zeiten, als er noch bei Gelde war, dem nunmehr verstorbenen Lord Allworth erhebliche Dienste geleistet. Dieser Lord hinterließ eine schöne und junge Witwe in glänzenden Verhältnissen, und auf diese setzt der Verschwender seine letzte Hoffnung. Er spricht in ihrem Hause vor; sein zerlumptes Äußere ist so abstoßend, daß sich die Dienerschaft der Lady mit Entsetzen von ihm abwendet, und sein Geruch zwingt die Kammermädchen, sich die Taschentücher vor das Gesicht zu halten. Zufällig begegnet ihm die Lady. Auch sie ist nicht gesonnen, sich mit ihm in eine Unterhaltung einzulassen; als er ihr jedoch in Erinnerung bringt, was ihm ihr verstorbener Gatte verdankte, läßt sie ihm sogleich 100 £ geben, und nimmt ihn wie einen Freund in ihrem Hause auf. Sie ladet ihn ein, fortan an ihrer Tafel zu speisen, und die Diener, die ihn zuerst über die Achsel ansahen, müssen ihn respektieren.

Wellborn erreicht es von der Lady, daß sie in ihrer Liebenswürdigkeit ihm gegenüber soweit geht, daß ihn jedermann für ihren Bräutigam hält — eine geschickte Spekulation, die darauf abzielt, ihm bei seinen Gläubigern, sowie bei anderen, neuen Kredit zu verschaffen. Die List glückt, und übt besonders auf Overreach die beabsichtigte Wirkung. Wellborn nimmt eines Tages Marall, das

---

[1]) Siehe Wolfg. v. Wurzbach, John Marston im Shakespeare-Jahrbuch XXXIII p. 104 und ders., John Webster ib. XXXIV p. 42.

[2]) *A New Way to Pay Old Debts, a Comedy.* London 1633. 4to. — gewidmet: *To the Right Honourable Robert Earl of Carnarvon, Master-Falconer of England.* Das Stück, welches mit *commendatory verses* von «Thomas Jay, Miles» und «Henry Moody, Miles» versehen, und zu dem ein Epilog erhalten ist, wurde von Wolf Grafen v. Baudissin (1836) ins Deutsche übersetzt («Eine neue Weise, alte Schulden zu zahlen»).

Faktotum des Wucherers, zur Tafel der Lady mit, und dieser hinterbringt dem erstaunten Overreach, welcher Achtung sich Wellborn in diesem Hause erfreue; dies hat zur Folge, daß der Wucherer seine bisherige Strenge gegen seinen Neffen in Freundlichkeit verwandelt. Er krediticrt ihm sofort 1000 £ in der Hoffnung, nach der Heirat Wellborns mit der Lady, die er für sicher hält, auch von dem Vermögen der letzteren zu profitieren. Wellborn ist jetzt in der Lage, einige seiner Schulden zu begleichen. Auf die Scene (IV, 2), in welcher er seine Gläubiger durch Trommelwirbel zusammenruft, bezieht sich der Titel des Stückes, doch kann unter dem «neuen Wege, alte Schulden zu bezahlen», auch das ganze Experiment Wellborns verstanden werden.

Zu dieser Zeit erwartet man in Nottingham — denn dieser Ort ist der Schauplatz der Handlung — die Rückkehr des Lord Lovell, eines reichen Offiziers, der in den Krieg nach den Niederlanden gezogen war. Lord Allworths Sohn aus erster Ehe, Tom Allworth, steht als Page in seinen Diensten, und Lady Allworth scheint bereits längst ein Auge auf ihn zu haben. Ihm hat jedoch auch der Wucherer Overreach seine Tochter zugedacht, da es sein sehnlichster Wunsch ist, diese zur *'right honourable'* d. h. zur Gattin eines Lords zu machen. Unaufhörlich erklärt er ihr, wie sie es anstellen solle, um den Ankömmling in sich verliebt zu machen, und er ermahnt sie, keinen Kunstgriff der Koketterie unversucht zu lassen. Margaret wendet zwar ihrem Vater gegenüber ein, daß sie nicht gesonnen sei, die Gesetze jungfräulicher Schamhaftigkeit zu übertreten, um sich einen vornehmen Gatten zu erobern, aber Overreach kennt in der Spekulation keine Moral. Für Margaret ist diese Lage um so peinlicher, als sie seit längerer Zeit zarte Beziehungen zu dem oben erwähnten Pagen des Lords, Tom Allworth, unterhält. Endlich kommt der Lord an. Er bemüht sich um Margaret, allein diese erklärt ihm alsbald im Vertrauen, daß sie seinen Bewerbungen nur scheinbar ein geneigtes Ohr leihen wolle, da sie sonst den Zorn ihres Vaters zu fürchten hätte. Zugleich weiht sie ihn in ihre Liebe zu Tom Allworth ein. Der Lord, der ohnedies nicht daran dachte, sein blaues Blut durch die Verbindung mit der Tochter eines Wucherers zu schädigen, verspricht ihr sogar seinen Beistand. Overreach glaubt bei alledem, daß sein Wunsch in Erfüllung gehe, umsomehr als Lord Lovell ihm selbst sagt, daß er Margaret heiraten wolle; nur müsse die Hochzeit aus bestimmten Gründen heimlich gefeiert werden. Overreach verständigt hiervon den ihm befreundeten

Pastor Willdo. Als Vermittler in allen diesen Angelegenheiten dient Tom Allworth, von dessen Einverständnis mit Margaret und deren Bräutigam der Wucherer natürlich keine Ahnung hat. Er giebt ihn sogar seiner Tochter als Begleiter mit, damit er sie dem Lord zuführe. Da er in Anbetracht der heimlichen Trauung an den Pastor lediglich schreibt, er solle Margaret mit einem Gentleman vermählen, den ihm Tom Allworth zeigen werde, so macht es diesem keine Schwierigkeit, sich selbst mit dem Mädchen trauen zu lassen. Lord Lovell aber, mit dessen Hilfe dies geschehen ist, wendet sich der Lady Allworth zu. Durch die Vertraulichkeit, welche diese Dame dem Verschwender Wellborn gegenüber an den Tag legt, eifersüchtig gemacht, beruhigt er sich bald, als sie ihn in die Intrigue einweiht, und heiratet sie.

Als Sir Giles Overreach sich hintergangen sieht, will er Margaret töten. Doch ihn selbst erreicht die gerechte Strafe. Marall, das Faktotum des Wucherers, ist seines Dienstes bei ihm überdrüssig geworden und hat beschlossen, an ihm für all' das Rache zu nehmen, was er ihm im Laufe der Jahre zugefügt. Er macht Wellborn aufmerksam, daß Overreach von ihm eine Sicherung für die ihm geliehenen 1000 £ verlangen werde und sagt ihm, er solle dies kurzweg abschlagen, da ihm Overreach noch von früherer Zeit her, als er gezwungen war, ihm seine Güter zu verpfänden, viel mehr herauszuzahlen verpflichtet sei. Käme es zu einem Wortwechsel zwischen ihnen, so möge er sich von Overreach die Verpfändungs-Urkunde zeigen lassen. Es geschieht, wie Marall ihm vorhergesagt hatte, und nun zeigt es sich, daß Tinte und Siegel vom Papiere verschwunden sind. Marall, dem die Dokumente des Wucherers zugänglich waren, hatte alles durch künstliche Mittel unsichtbar gemacht. Wellborn belohnt ihn jedoch nicht für seinen Verrat, sondern jagt ihn fort mit der Weisung, zufrieden zu sein, daß er ihn nicht dem Gerichte überliefere. Overreach wird aus Zorn über den ihm gespielten Streich verrückt und muß nach Bedlam gebracht werden. Wellborn beschließt, seinen Lebenswandel zu bessern, und tritt als Unteroffizier unter Lord Lovell in die Armee ein.

Die Grundidee seines Lustspieles entnahm Massinger diesmal einer Komödie Thomas Middletons: '*A Trick to Catch the Old one*' (1608), in welcher der leichtsinnige Witgood seine Geliebte veranlaßt, die Rolle einer ihm verlobten reichen Witwe vom Lande zu spielen. Er bringt dadurch seinen Oheim, den Wucherer Lucre, der an seinen mißlichen Verhältnissen Schuld trägt, dazu, ihm die Mittel zu seiner

Rehabilitierung zur Verfügung zu stellen, da er auf diese Weise seiner eigenen Habgier Genüge zu thun hofft.

Massingers Komödie gehört unstreitig zu den besten Lustspielen der alten englischen Bühne. Leider fällt sie gegen den Schluß ab. Man würde erwarten, daß der Verschwender schließlich die Lady heiraten werde, und nicht der Lord, der durch seine ruhige Kälte nicht zu interessieren vermag.

Der Wucherer Giles Overreach ist ein Meisterwerk der Charakteristik. Wir verweisen den Leser nur auf jene Scene, in welcher er dem Lord auseinandersetzt, daß er keine Gewissensbisse kenne, und daß er hunderte von Familien zu Grunde gerichtet habe, ohne die geringste Reue zu verspüren. Massinger fand zwar eine ähnliche Gestalt in Middletons Komödie vor, es scheint aber, daß er bei der Zeichnung dieser Figur eine zeitgenössische Persönlichkeit im Auge hatte, die er an den Pranger stellen wollte. Gifford (III, 505) erinnerte an Sir Giles Mompesson, der mit seinem Kompagnon Francis Michel von König Jakob I. das alleinige Privilegium zur Herstellung von Gold- und Silberbindfaden erhalten hatte, durch deren Gebrauch viele Personen an Vergiftung starben. Seine grausamen Erpressungen zogen ihm den allgemeinen Haß zu, und der König sah sich gezwungen, das Privilegium zurückzuziehen und gerichtlich gegen ihn und Michel einschreiten zu lassen. Mompesson wurde seiner Ritterschaft verlustig erklärt und 1620 aus England verbannt. Massinger spielt auf diese Vorgänge in '*The Bondman*' (II, 3) an, welches Stück gerade zu jener Zeit erschien. Die Charakteristik, welche Wilson von Francis Michel entwirft,[1]) lassen in diesem das Vorbild von Massingers Friedensrichter Greedy erkennen, in welchem er seinem Wucherer ein komisches Pendant gegeben hat. Eine Kreatur Overreachs, den er in seinen Unternehmungen durch ungerechte richterliche Entscheidungen unterstützt, setzt er für ein opulentes Mittagessen alle seine Pflichten bei Seite. Auch für Marall bietet die Geschichte in dem Schreiber Michels ein Vorbild. III, 2 wird der eßlustige Friedensrichter mit der Zurüstung eines festlichen Mahles betraut. Er sucht bei dieser Gelegenheit sogar den Koch an kulinarischem Verständnis zu übertreffen. Es scheint, daß Massinger bei diesen gelungenen Scenen die Figur des Pasifilo in Ariosts berühmter Komödie '*I Suppositi*' (V, 2) vorschwebte.[2])

[1]) *Life and reign of James I. sub anno 1621. Fol. 155: A poor sneaking justice.'*

[2]) Von George Gascoigne 1566 ins Englische übersetzt.

'*A New Way to Pay Old Debts*' erscheint nicht in Sir Henry Herberts Office Book. Es war jedenfalls schon lange vor 1633 auf der Bühne, da es in diesem Jahre im Druck erschien, und das Titelblatt besagt: '*Often acted at the Phoenix in Drurylane*'. Es dürfte zwischen 1624 und 1626 entstanden sein, da es einerseits (I, 2) eine Anspielung auf die Belagerung von Breda (1624) enthält, andererseits spielt Paris in '*The Roman Actor*' (aufgeführt 1626) in seiner Verteidigung vor dem Senate ganz deutlich auf dieses Stück an. Daß es vor 1629 aufgeführt wurde, unterliegt keinem Zweifel, da es zahlreiche Hinweise auf die damaligen Kriegsunruhen enthält, die erst in diesem Jahre durch den Frieden zwischen Spanien und Frankreich beigelegt wurden. Für die Beliebtheit, deren sich das Stück erfreute, besitzen wir mehrere Zeugnisse. Wie aus einer von Dr. Whitaker in seiner '*History of Craven*'[1]) mitgeteilten Notiz aus einem *Household-book* der Familie Clifford hervorgeht, bezahlte diese 1635 an eine '*certain company of roguish players*' für die Aufführung des in Rede stehenden Lustspieles 1 £. 1639 behielt sich William Beeston das alleinige Aufführungsrecht desselben vor. Es wurde im Laufe des folgenden Jahrhunderts in neuen Bearbeitungen wiederholt auf die Bühne gebracht, und ist das einzige von Massingers Werken, welches sich bis in unser Jahrhundert auf derselben erhielt.

XII.

The Roman Actor[2]).

Kaiser Domitianus liebt Domitia, die junge Gattin des Senators Aelius Lamia. Er schickt, seinen Freigelassenen Parthenius, zu ihr, damit er ihr kundthue, daß sie vor den Augen des Kaisers Gnade gefunden habe, und daß dieser gewillt sei, sie zu seiner Gattin zu erheben. Domitia läßt deutlich erkennen, wie sehr sie in einem solchen Augenblicke bedauere, bereits mit einem anderen Manne

---

[1]) *Second edition, 1812, p. 318.*

[2]) *The Roman Actor. A Tragaedie* (sic). *As it hath diuers times beene, with good allowance Acted, at the private Play-house in the Black-friers, by the Kings Majesties Seruants. Written by Philip Massinger. London. Printed by B. A. and T. F. for Robert Allot, and are to be sold at his shop at the signe of the Beare in Pauls Church-yard. 1629.* — Eine zweite Ausgabe mit einigen Änderungen erschien gelegentlich der Wiederaufführung des Dramas London 1722 in 8vo. — Gewidmet ist es „*To my honoured and much true friends Sir Philip Knyvet, Knight and Baronet, and to Sir Thomas Jeay, Knight, and Tho-*

vermählt zu sein, den sie doch nicht so ohne weiteres aus der Welt schaffen könne; doch Parthenius weiß Rat. Er zieht einen fertigen Ehescheidungsbrief aus der Tasche, und zwingt Domitia sowie ihren Gatten, denselben zu unterschreiben. Lamia ruft zwar den Himmel zum Zeugen einer solchen Rechtsverletzung an, aber es bleibt ihm nichts übrig, als zu gehorchen, und als Scheidungsmotiv von seiner Seite Impotenz oder Wahnsinn unter seinen Namen zu setzen. Domitia aber verläßt ihn mit einem kühlen Lächeln des Mitleids. Da der Kaiser Lamias Rache fürchtet, entledigt er sich seiner kurz darauf. Er ladet ihn ein, noch einmal dem Gesange seiner ehemaligen Gattin zu lauschen, und als der Schwergekränkte in die Bewunderung, welche der Kaiser der Stimme Domitias zollt, nicht einstimmt, läßt ihn dieser töten, weil er dem kaiserlichen Glücke mißgünstig und neidisch gesinnt sei.

Die Hauptperson des Dramas ist der Schauspieler Paris, ein Liebling des Kaisers. Im ersten Akte sehen wir ihn die Rechte des Dichters und des Schauspielers in einer glänzenden Rede vor dem Senate verteidigen. Hierher beschied ihn die Anklage des neidischen Aretinus, eines Spions des Kaisers, der sich durch verschiedene Anspielungen in jüngst aufgeführten Dramen getroffen gefühlt hatte. Das nächste Mal zeigt ihn uns der Dichter in seinem Berufe. Der freigelassene Parthenius, welcher unter dem unverbesserlichen Geize seines alten Vaters Philargus leidet, macht dem Kaiser den Vorschlag, diesem in einem Schauspiel einen Spiegel vorzuhalten, um ihn auf solche Art von dem Laster der Habsucht zu heilen. Domitian sieht hierin eine willkommene Belustigung für sich und seinen Hof und geht mit Freuden darauf ein.

Das Interlude '*The Cure of Avarice*' ist für sich ein kleines Meisterwerk. Der Grundgedanke ist, daß ein Arzt einen in tötliche Lethargie versunkenen Geizhals dadurch wieder zum Leben erweckt, daß er seinen Geldschrank aufbrechen und dessen Inhalt auf den Tisch ausschütten läßt. Die Fabel ist dem Horaz (Sermones, Lib. II, 3, 147—157) entnommen. Wie geistreich die Satire aber auch sein

---

mas Bellingham, of Newtimber, in Sussex, Esquire." — *Commendatory verses* schrieben John Ford, Robert Harvey, Thomas May, der oben erwähnte Thomas Jeay, dem das Stück dediziert ist, und der Schauspieler Joseph Taylor. ('*To his long known and loved friend, Mr. Ph. M.*') Ein Widmungsgedicht in lateinischer Sprache («In Philippi Massingeri Poetae elegantiss. Actorem Romanum, typis excusum. *Δεκάστιχον*») schrieb der mehr als Prediger denn als Dramatiker zu seiner Zeit geschätzte Thomas Goffe (geb. 1592, gest. 1627).

mag, und wie trefflich Paris die Rolle des Arztes darstellt, an dem alten Philargus sind alle Besserungsmittel verloren. Domitian wird daher ungeduldig und bestimmt den Vater seines Günstlings zum Tode, was zur Folge hat, daß dieser zu den Feinden des Kaisers übergeht.

Schon bei dieser Aufführung verweilten die Blicke der Kaiserin Domitia mit besonderem Wohlgefallen auf der Gestalt des Schauspielers Paris, und sie erbittet sich von ihrem Gatten die Gunst, am nächsten Tage das Schauspiel «Iphis und Anaxarete» von denselben Schauspielern vor dem Hofe darstellen zu lassen. Domitian gewährt dies, und die Kaiserin beteiligt sich in auffallender Weise an den Vorbereitungen für die Aufführung. Sie läßt es sogar bei der Kostümierung des Paris, welcher die Rolle des Iphis darstellen soll, nicht an ihrer persönlichen Hilfe fehlen.

Das Stück ist eine kurze Dramatisierung der bekannten Erzählung Ovids (Metamorph., XIV, 698 ff.). Diesmal sollte das Schauspiel jene Wirkung auf die Kaiserin üben, die es an Philargus nicht bewährt hatte. Als der zärtlich liebende Iphis (Paris) von dem Wächter seiner Angebeteten Anaxarete rauh abgewiesen, und von dieser selbst mit Verachtung für seine Liebe belohnt wird, vergißt Domitia, daß all dies nur Fiktion sei, springt von ihrem Sitze an der Seite des Kaisers auf, nimmt Paris in Schutz und verweist seinen Beleidigern ihr Benehmen. Noch höher steigert sich ihre Erregung, als Iphis-Paris Selbstmordgedanken äußert. Als der Kaiser seiner Verwunderung über diese ungewöhnliche Teilnahme seiner Gattin Ausdruck giebt, fingiert diese ein Unwohlsein, und die Vorstellung wird unterbrochen.

Es läßt sich denken, daß dieser Zwischenfall allerlei Gerede am Hofe zur Folge hat. Dennoch ist Domitia nicht im Stande, ihre Leidenschaft zu zügeln, und sie giebt dem «geliebten Paris» in einem Briefe ein Stelldichein in ihrem Garten. Dieses verräterische Schreiben wird aber von dem schon erwähnten Spione des Kaisers, Aretinus, aufgefangen, der es erst, nachdem er es selbst gelesen, dem Adressaten zukommen läßt. In der Hoffnung auf eine große Belohnung macht er dem Kaiser davon Mitteilung, und dieser beschließt, die Ungetreue mit dem Schauspieler zu überraschen.

Paris widerstrebt zuerst den Zumutungen der verliebten Kaiserin; als diese ihm jedoch nach vielen Küssen, die sie bloß als '*salads to sharpen appetite*' bezeichnet, ihre Gunst noch deutlicher zu erkennen geben will, stürzt Domitian aus seinem Verstecke hervor. Er hat

Macht genug über sich selbst, um seinen Zorn zu beherrschen, und läßt Domitia gefangen nehmen. Paris muß sterben, doch soll seine Todesart eine aparte sein. Der Kaiser fordert ihn auf, mit seinen Kameraden eine dritte Komödie '*The False Servant*' aufzuführen, die in ihren Voraussetzungen eine Variation der Geschichte von Joseph und Potiphars Gattin ist. In ihr wird gezeigt, wie eine verheiratete Frau den Diener ihres Mannes in ihre Netze lockt, indem sie ihm mit Verleumdung droht, wenn er ihr nicht gehorche. Domitian selbst übernimmt darin die Rolle des Herrn, der die beiden überraschen, und den unschuldigen Diener (Paris) töten soll. Trotz der Bitten der Schauspieler, sein Schwert bei dieser Rolle abzulegen, und sich bei der Ermordung des Dieners eines Theaterdolches zu bedienen, unterläßt dies der Kaiser, und stößt Paris die Waffe in die Brust. Dem Angeber Aretinus weiß er keinen Dank, sondern überliefert ihn dafür, daß er ihm seine Ruhe und sein Glück geraubt habe, dem Henker. Seine Gattin Domitia nimmt der Kaiser zu Anfang des V. Aktes wieder zu Gnaden auf; als sie ihn jedoch wegen der Ermordung ihres Geliebten mit Vorwürfen überhäuft, setzt er ihren Namen auf die Proskriptionsliste. Hierbei wird er von Parthenius beobachtet. Der wegen der Hinrichtung seines Vaters nach Rache dürstende Jüngling eröffnet der Kaiserin, daß es um ihr Leben geschehen sei, wenn sie dem blutigen Tyrannen nicht zuvorkomme. Es bildet sich eine Verschwörung gegen den Kaiser, an welcher sich u. a. auch dessen Basen Julia und Domitilla, sowie Coenis, die Konkubine seines verstorbenen Vaters Vespasian, beteiligen.

Domitian fühlt die Stunde seines Unterganges nahen. In seiner letzten Nacht erscheinen ihm die Geister zweier gerechter Männer, die er unschuldig morden ließ. Im Traume glaubt er zu sehen, wie sie blutige Schwerter gegen ihn zücken, und ihm das Standbild der Minerva entreißen, zu dem er seine Zuflucht genommen hat. Am Abende zuvor hatte er den chaldäischen Magier Ascletario, der sich damit beschäftigte, das Schicksal des Kaisers aus den Sternen zu erforschen, und der ihm die Stunde seines Todes vorhersagte, für den Scheiterhaufen bestimmt. Er fragte den Scheidenden, ob er die Art seines eigenen Endes kenne, und Ascletario gab ihm zur Antwort, daß Hunde ihn zerreißen würden. Um das Eintreffen der Weißagung zu vereiteln, sollte Ascletario getötet, und seine Leiche verbrannt werden. Allein elementare Gewalt verhindert die Ausführung des kaiserlichen Befehles. Ein Regenguß löscht die Feuerbrände, und kurze Zeit darauf laufen alle Hunde Roms nach dem Marsfelde; tausende

von ihnen werden erschlagen, aber einigen gelingt es dennoch, den gefesselten Magier zu zerreißen.

Da Domitian diese Prophezeihung Ascletarios in Erfüllung gehen sieht, zweifelt er auch nicht daran, daß er selbst zu eben der Stunde sterben werde, die ihm jener als die letzte seines Lebens bezeichnet hatte. Als sie herannaht, weiß ihn der schlaue Parthenius zu überreden, daß die Zeit, da er nach des Magiers Worten sterben sollte, schon vorüber sei; auf seinen Rat hin entläßt der Kaiser die Soldaten, die ihn bisher umgaben. Hierauf warteten die Verschworenen, und im nächsten Augenblick sinkt Domitian, von unzähligen Dolchstichen durchbohrt, zu Boden. Als eine der ersten stieß ihm die eigene Gattin den Mordstahl in die Brust.

Massinger machte zu seinem Drama eingehende historische Studien. Seine Hauptquellen sind Suetons '*Vita Domitiani*' (Lib. VIII) und das Geschichtswerk des Dio Cassius (geb. 155 n. Chr.), der diese Vorgänge im 67. Buche seiner '*Rerum Romanarum Libri Octoginta*' erzählt. Nebenbei mag er auch Tacitus, Eutropius (Lib. VII), Aurelius Victor u. A. zu Rate gezogen haben. Die packende Handlung, deren Inhalt uns die römischen Historiker nur in monumentalen Grundzügen berichten, sowie die vorzügliche Charakteristik verdanken wir jedoch lediglich der Phantasie des englischen Dramatikers. Die sympathischeste Figur, Paris, fand er bei den Historikern bloß als den Buhlen der Kaiserin erwähnt. Über die Art seines Todes schweigt Sueton gänzlich, bei Dio Cassius wird er auf Befehl des Kaisers auf offener Straße ermordet. Auf Massingers Erfindung beruhen auch alle Vorgänge, die sich in seinem Drama an die Person des Schauspielers knüpfen. Dieselbe Individualisierungsgabe äußerte der Dichter bei der Zeichnung der Domitia, die der Kaiser den historischen Nachrichten zufolge bereits vor seiner Thronbesteigung geheiratet haben soll. Von den Episoden, welche Massinger zur Hebung von Domitians Charakter in sein Drama aufnahm, finden wir die Hinrichtung der beiden Stoiker Palphurius Sura und Junius Rusticus in den Quellen lakonisch erwähnt. Sie werden bei Massinger auf offener Scene gefoltert, und erst, als die Henkersknechte es nicht vermögen den resignierten Philosophen Laute des Schmerzes zu erpressen, zum Richtplatze geführt.

Die Figur des Magiers Ascletario, die seltsamen Vorgänge bei dessen Tode, sowie die List des Parthenius, durch die er den Kaiser den Verschworenen preisgiebt, sind Sueton entnommen. Die drohenden Erscheinungen, welche Domitian in seinem letzten Traume beun-

ruhigen, sind zum Teile bei Sueton, zum Teile bei Dio vermerkt. Die übrigen Nebenpersonen, insbesondere die Schauspieler, den Denunzianten Aretinus, sowie den Geizhals Philargus hat Massinger frei hinzuerfunden.

'*The Roman Actor*' ist das erste Werk, welches uns den Dichter auf der Höhe tragischer Vollendung zeigt, wenn auch die grausamen und blutigen Vorgänge der letzten Akte die Harmonie des Ganzen etwas beeinträchtigen. Das Drama wurde am 11. Oktober 1626 von Sir Henry Herbert lizensiert, und im Blackfriarstheater aufgeführt. Obwohl es im allgemeinen erfolgreich war, scheint es von einigen Seiten doch eine abfällige Beurteilung erfahren zu haben. 3 Jahre nach der ersten Aufführung sagt Massinger selbst in seiner Dedikation: '*It hath been happy in the suffrage of some learned and judicious gentlemen, when it was presented, nor shall they find cause, I hope, in the perusal to repent them of their good opinion of it. If the gravity and height of the subject distaste such as are only affected with jigs and ribaldry (as I presume, it will), their condemnation of me and my poem can no way offend me: my reason teaching me such malicious and ignorant detractors deserve rather contempt than satisfaction. I ever held it the most perfect birth of my Minerva*'. Zur Zeit, als Massinger dies schrieb, hatte er allerdings noch fast 20 Jahre reicher poetischer Thätigkeit vor sich. Jedenfalls scheint er bereits zur Zeit der Abfassung des '*Roman Actor*' über die ungerechte Beurteilung, die einigen seiner Dramen widerfuhr, erzürnt gewesen zu sein. Dies beweist die oben erwähnte Verteidigungsrede des Paris vor dem Senate, in welcher er erklärt, daß es nicht die Schuld der Dichter oder der Schauspieler sei, wenn sich das Publikum durch die dargestellten Vorgänge, besonders durch die Schilderung von Sittenzuständen und Lastern, getroffen fühle. Paris erwähnt vier Beispiele solcher Dramen. In dreien derselben spielt er auf die Handlungen Massingerscher Stücke an, und es ist daher wohl möglich, daß der Dichter sich auf diese Weise mit seinem Helden identifizierte, und die Verteidigung gegen ihm selbst gemachte Vorwürfe seinem Protagonisten in den Mund legte. Wenn Paris eines ungeduldigen Erben gedenkt, der sich gegen das Leben seines Vaters verschwört, so werden wir an '*The Old Law*' erinnert. Die Habgier ist in dem Wucherer Giles Overreach in '*A New Way to Pay Old Debts*' gezeichnet. In demselben Stück, sowie in '*The Fatal Dowry*' finden sich Charaktere, die dem ungerechten Richter in Paris' Rede entsprechen würden. Die Ehebrecherin, die mit ihrem Geliebten

auf großem Fuße lebt und ihre legitimen Kinder verhungern läßt, fand sich vielleicht in einem der verloren gegangenen Dramen Massingers.[1])

Paris ist wohl eine der dankbarsten Rollen, welche der Dichter überhaupt schuf. Es ist daher begreiflich, daß der Schauspieler Taylor, von dem wir Commendatory Verses zu dem vorliegenden Drama besitzen, dasselbe als '*the best of many good*' bezeichnete. Als '*The Roman Actor*' 1722 mit einigen Änderungen neuerdings aufgeführt wurde, glänzte Betterton in der Titelrolle.

XIII.

The Great Duke of Florence[2]).

Herzog Cosimo von Medici ist verwittwet. Sein präsumptiver Nachfolger ist sein Neffe Giovanni, den er auf einem entlegenen Landgute von Carolo de Charomonte, einem alten Edelmanne, heranziehen und in allen ritterlichen Künsten unterweisen läßt. Giovanni schließt einen innigen Herzensbund mit Lidia, der schönen Tochter seines Erziehers. Als Cosimo seinen Neffen eines Tages durch den Sekretär Contarino an seinen Hof bescheiden läßt, ist dieser Zeuge des überaus schmerzlichen Abschiedes der beiden Liebenden; heimgekehrt schildert er dem Herzog die Liebe Giovannis zu Lidia, deren Schönheit er als über alles Lob erhaben bezeichnet. Dennoch ist Herzog Cosimo über diese Neigung seines Thronfolgers durchaus nicht erfreut. Um jedoch näheres über die Erkorene seines Neffen zu erfahren, sendet er seinen Günstling Sanazarro heimlich nach Charomontes Landgute ab mit dem Auftrage, Lidia einer genauen Prüfung zu unterziehen, und ihm dann über sie zu berichten. Er läßt Sanazarro vermuten, daß er selbst die Absicht habe, das Mädchen zu heiraten.

---

[1]) Emil Koeppel, Quellenstudien zu den Dramen George Chapmans, Philip Massingers und John Fords. (Quellen und Forschungen LXXXII.) Straßburg 1897. p. 114 f.

[2]) *The Great Duke of Florence, a Comical History.* London 1636, 4to. Das Vorhandensein einer zweiten Quartausgabe (1639) ist bestritten. Das Stück ist mit *Commendatory Verses* von George Donne und John Ford versehen und trägt eine Widmung: *To the truly honoured and my noble favourer, Sir Robert Wiseman, Knt., of Thorrells-Hall, in Essex.* — Übersetzt in Robert Prölß' «Altenglischem Theater», II. Bd., p. 139 ff. (Leipzig, Bibl. Institut 1880.)

Sanazarro spricht bereits in der nächsten Nacht unter einem glücklich gewählten Vorwande bei Charomonte vor. Als er jedoch Lidia erblickt, wird er von ihrer Schönheit so bezaubert, daß in ihm alsbald der Entschluß reift, dem Herzog die Wahrheit über ihre Person zu verheimlichen, und das Mädchen sich selbst vorzubehalten. Er will dem Herzog sagen, daß sie häßlich und einer ernsten Neigung keineswegs würdig sei, und gewinnt für diesen Plan auch den jungen Giovanni, den er gleichfalls glauben macht, daß Cosimo sich mit Heiratsgedanken trage.

Nun hatte aber Giovanni bereits früher die Herzogin Fiorinda von Urbino, die an Cosimos Hofe lebt, gebeten, Lidia als Ehrendame zu sich zu nehmen, und ihr bei dieser Gelegenheit die Schönheit der letzteren in den glühendsten Farben geschildert. Fiorinda, die von der späteren Verabredung Giovannis mit Sanazarro keine Kenntnis hat, tritt mit ihrer Bitte, Lidia zu ihrer Ehrendame machen zu dürfen, an den Herzog heran, als dieser eben von seinem Günstling und seinem Neffen die schlechtesten Nachrichten über jene erhalten hat. Die Herzogin beruft sich nun ihrerseits auf die begeisterte Schilderung, die ihr Giovanni von dem Mädchen gegeben. Der Kontrast in den beiden aufeinanderfolgenden Scenen wirkt mit ungewöhnlicher dramatischer Kraft. Es wundert uns nicht, wenn daraufhin in Herzog Cosimos Geiste einige Bedenken gegen die Wahrheit von Sanazarros Aussagen aufsteigen. Er beschließt, sich selbst von der Wahrheit zu überzeugen. Bevor er jedoch auf Charomontes Landgut anlangt, hat Lidia bereits einen Brief von Giovanni erhalten, der sie von allem unterrichtet. An ihrer Statt zeigt man dem Herzog ihre verrückte Dienerin Petronella, die sich in ziemlich ungenierter Weise mit dem Bedienten Calandrino beschäftigt, und bei dem Mahle so viel trinkt, daß sie schließlich in vollkommen berauschtem Zustande hinausgetragen werden muß. Aber die Wahrheit soll bald an den Tag kommen. Kurz darauf stellt Charomonte dem Herzog seine wirkliche Tochter vor, deren Liebreiz ihm die Lügen Giovannis und Sanazarros begreiflich macht. Beide werden auf des Herzogs Befehl sofort in Charomontes Schloß gefangen gesetzt.

Sanazarro muß Buße thun. In Liebe zu Lidia entbrannt, hatte er bis jetzt die Neigung der Herzogin Fiorinda unerwidert gelassen. Nun, da er gefangen sitzt, beschließt er, zu der Barmherzigkeit der letzteren seine Zuflucht zu nehmen. Er gräbt in Ermangelung von Papier und Bleistift mit einem Diamanten, den sie ihm einst zum Zeichen ihrer Huld geschenkt, einige Zeilen in ein Stück Glas ein,

das er aus dem Fenster seines Kerkers bricht, und bittet sie, sich bei dem Herzog für ihn zu verwenden. Er wirft das Glasstück in den Hof, als sie eben vorübergeht. Sein Vertrauen hatte ihn nicht irre geführt, und Fiorinda erwirkt vom Herzog seine Begnadigung. Dieselbe wird am Schlusse auch Giovanni zu Teil. Der Herzog giebt seine eigenen Ansprüche endlich auf und legt Fiorindas und Sanazarros, sowie Lidias und Giovannis Hände in einander.

Wie bereits wiederholt bemerkt wurde, fallen die beiden letzten Akte dieses Stückes gegen die vorausgehenden merklich ab. Von den oben erwähnten Kontrastscenen angefangen, wird die Handlung etwas schleppend, und einzelne Scenen sind unbegreiflich lang ausgedehnt. So wird z. B. im IV. Akte den Loyalitätsbeteuerungen Charomontes, den der Herzog des geheimen Einverständnisses mit Giovanni beschuldigt, unverhältnismäßig viel Raum gegeben, und am Schlusse die Lösung, der kein Hindernis mehr im Wege steht, unnötigerweise hinausgerückt. Nichtsdestoweniger gehört das Stück dem Plane und der Idee nach zu Massingers vollendetsten Werken. Die komischen Partien sind voll urwüchsigen Humors. Petronella und Calandrino, die am Schlusse gleichfalls heiraten, sind mit viel Witz gezeichnet. Den Namen und einzelne Züge des närrischen Bedienten Giovannis entnahm Massinger ohne Zweifel dem VIII. Tage von Boccaccios '*Decamerone*', wo ein Calandrino in mehreren Novellen zur Erheiterung des Lesers beiträgt.

'*The Great Duke of Florence*' wurde am 5. Juli 1627 von Sir Henry Herbert lizensiert, und, wie das Titelblatt der alten Ausgabe besagt, von den *Queens servants at the Phoenix in Drury Lane* oft aufgeführt. Verfaßt wurde das Stück wahrscheinlich schon einige Jahre früher. Fleay setzt seine Entstehung beiläufig in das Jahr 1625.[1]) 1639 behielt sich William Beeston das alleinige Aufführungsrecht vor.

Obwohl die Handlung am Hofe eines florentinischen Großherzogs Cosimo — allem Anscheine nach des ersten dieses Namens († 1574) — spielt,[2]) führen uns die derselben zu Grunde liegenden Vorgänge nach England zurück. Die leitende Idee ist einer Sage entnommen, welche sich an die Person des Königs Edgar (957—975) knüpft, und die uns durch Wilhelm von Malmesbury *(Gesta regum Anglorum*

[1]) Chron. I, 221.

[2]) Unter Sanazarro ist keineswegs der berühmte Dichter dieses Namens zu verstehen, da dieser bereits 1530, 8 Jahre vor dem Regierungsantritte Cosimos I. starb.

2, 8) und andere Historiker überliefert ist. Dieser zufolge wurde dem König die Schönheit Elfridens, der Tochter Orgars, des Eorls von Devonshire derart gerühmt, daß er seinen Vertrauten, den Grafen Ethelwold mit dem Auftrage aussandte, um das Mädchen, sofern die Wirklichkeit mit den Schilderungen übereinstimme, für ihn zu werben. Der Bote verliebte sich in Elfride, und erbat sich, unter dem Vorwande, daß sie den gehegten Erwartungen keineswegs entspreche, von dem König die Erlaubnis, sie selbst heimzuführen. Als Edgar die Wahrheit hinterbracht wurde, sah der Graf sich gezwungen, seine Gattin von dem Betruge, den er an dem König verübt, zu unterrichten. Er bat sie, sein Geheimnis durch Vermummung und Entstellung ihrer Schönheit zu retten, sie aber täuschte sein Vertrauen und wandte alle Verführungskünste auf, um Edgars Herz, das sich unterdessen einer anderen zugeneigt hatte, zu bestricken. Dies gelang ihr, und der König durchbohrte den Grafen auf der Jagd mit seinem Speere. Elfride wurde Königin, und bald darauf Witwe. Sie beschloß ihr Leben im Kloster.

Diese Erzählung war bereits wiederholt poetisch verwertet worden, bevor sie ein anonymer Dichter in der Komödie '*A Knacke to Knowe a Knave*' (aufgeführt 1592, gedruckt 1594) in schlichter, einfacher Weise und ganz in der Art der alten Moralitäten dramatisierte.[1]) Das Stück enthält zwei Handlungen, die nur äußerlich durch die Person des Königs Edgar miteinander verbunden sind. Während in der einen durch den Protagonisten Honesty Betrüger, Diebe und Heuchler entlarvt und der gerechten Strafe zugeführt werden, — ein ungerechter Amtmann fährt vor unseren Augen mit dem Teufel zur Hölle — zeigt uns die andere die Edgar-Sage in charakteristischer Gestalt. Wie in den Berichten der Historiker, sendet König Edgar hier seinen Neffen, Ethenwald, Earl von Cornwall, als Brautwerber zu Earl Osricks Tochter Alfrida. Ethenwald wird von ihrer Schönheit bezaubert, vermählt sich selbst mit ihr, und hinterbringt dem König eine falsche Botschaft. Mißtrauisch gemacht, besucht Edgar selbst die Neuvermählten. Der Earl führt ihm an Stelle seiner Gattin eine Küchenmagd vor, allein die Wahrheit kommt bald

---

[1]) *A most pleasant and merie new Comedie, intituled A Knacke to Knowe a Knaue. Newlie set foorth, as it hath sundry times bene played by Ed: Allen and his Companie. With Kemps applauded Merrimentes of the men of Goteham in receiuing the king into Goteham. Imprinted at London by Richard Jones dwelling at the signe of the Rose and Crowne, nere Holborne Bridge. 1594, 4°. Black letter.* — Abgedruckt bei Dodsley-Hazlitt (1874) VI, p. 503 ff.

an den Tag, und nur den Bitten des heiligen Dunstan, der sich zu diesem Zwecke sogar mit dem Teufel Astaroth verbündet, gelingt es, den erzürnten König von der Ermordung seines Neffen abzuhalten. Das Stück endet mit allgemeiner Versöhnung.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir in dieser dramatischen Version der Sage die unmittelbare Quelle Massingers vor uns haben. Dies beweist der Umstand, daß sich bei ihm die komische Scene mit der Küchenmagd wiederfindet, welche wir sowohl in allen historischen Berichten über dieses Ereignis wie auch in den anderen poetischen Bearbeitungen vermissen. In den Darstellungen der Chronisten fehlt diese Täuschung gänzlich, und Alfrida tritt dem König bei seiner Ankunft sogleich festlich geschmückt entgegen, wodurch die Lösung viel früher erfolgt.

In der Moralität wird der Verrat Ethenwalds dem Könige zuerst durch ein Bild Alfridas klar, welches ihm der böse Höfling Perin zeigt. Ein ähnlich verhängnisvolles Bild erscheint in der dramatischen Behandlung der Sage durch Lope de Vega, dessen Komödie '*La hermosa Alfreda*' im IX. Bande der dramatischen Werke des Dichters 1617 zum ersten Male im Druck erschien, nach Lopes eigenem Zeugnis jedoch 1604 schon geschrieben war. König Edgar ist bei ihm König Federico von Dalmatien, der ungetreue Bote Graf Godofré. Alfreda ist die Tochter des Herzogs von Cleve. Die ganze Geschichte ist bei Lope tragisch angelegt. Godofré ermordet bereits im I. Akte einen gewissen Tisandro, der ihn warnte, den König durch seine Heirat mit Alfreda zu hintergehen. Die Erlaubnis dazu erbittet er sich vom König wie in der englischen Moralität, indem er die Prinzessin für sehr häßlich ausgiebt. Der König, der eben von den Reizen einer Courtisane bestrickt ist, giebt ihm seine Zustimmung, und Godofré versteckt seine schöne Frau in einem Bauerngehöfte. 6 Jahre lebt er ungestört mit ihr, während welcher Zeit sie ihm 2 Kinder schenkt. Auf einer Jagd erblickt sie jedoch der König, der durch jenes Bild bereits auf Godofrés Verrat aufmerksam geworden ist. Er enthüllt ihr, die von dem Vorgehen ihres Gatten bisher keine Kenntnis hatte, den ganzen Sachverhalt, und in der Hoffnung, jetzt noch Königin zu werden, will sie ihn im Stiche lassen. Godofré verfällt aus Schmerz über die Untreue seiner Frau in Wahnsinn. Vom König zum Tode verurteilt, wirft er sich seiner Gattin zu Füßen, und beschwört sie bei dem Leben ihrer Kinder, ihn nicht zu verlassen, und seine Begnadigung zu erwirken. Während Alfreda in ihrer Entscheidung noch schwankt, stirbt Godofré

im Wahnsinn; zu spät möchte sie nun zu ihrem rechtmäßigen Gatten zurückkehren, muß aber jetzt bei dem Könige ausharren, der auch ihren Kindern ein Vater zu sein verspricht.

Seit den Zeiten Massingers und Lope de Vegas ist die Edgar-Sage wiederholt dramatisch verwertet worden[1]). Auf die Komödie des letzteren geht die «Alfreda» des Holländers P. A. Codde zurück, welche 1641 zu Amsterdam aufgeführt und gedruckt wurde[2]).

Der nächste englische Dramatiker, welcher sich des Stoffes bemächtigte, war Edward Ravenscroft, dessen '*King Edgar and Alfrida*' 1677 erschien. Ein Jahr später (1678) entstand Thomas Rymers Verstragödie '*Edgar*', welche 1691 unter dem Titel '*The English Monarch*' neu abgedruckt wurde, und deren ganze Handlung sich an einem Nachmittage abspielt. Aaron Hills '*Elfrid or the Fair Inconstant*' (1709) wurde von dem Verfasser selbst 23 Jahre später (1732) umgearbeitet und unter dem Titel '*Athelwold*' neuerdings auf die Bühne gebracht. Die letzte englische Dramatisierung der Sage ist im Jahre 1752 zu verzeichnen. Damals vollendete William Mason seine '*Elfrida*', ein sehr eintöniges, durchaus rhetorisch gehaltenes, antikisierendes Stück mit Jungfrauenchören, das 1772 von Colman ohne Zustimmung des Verfassers, 1782 von diesem selbst für die Bühne umgearbeitet wurde.

In Deutschland fand der Stoff zum ersten Male durch die englischen Komödianten Eingang, welche Massingers Drama im Carneval 1661 unter dem Titel «Von des großherzogs zu florenz seiner gelindigkeit» zu Dresden aufführten[3]). Die späteren englischen und anderen Elfride-Dramen blieben der deutschen Bühne fremd; erst 1758 finden wir im 3. Teile der «Neuen Probestücke der englischen

[1]) Einzelheiten dieser Sage benützte schon Robert Green in seiner Komödie '*Friar Bacon and Friar Bungay*' (1594). In Balladenform erscheint sie in Thomas Deloneys '*Garland of Good-Will*' 1664 (neu herausgegeben für die Percy-Society, XXX. Bd., London 1851/52 von James Henry Dixon): '*A song of Edgar, how he was deceived of his love*'. — Über die modernen Elfride-Dramen vgl. Erich Schmidt, Charakteristiken, Berlin 1886, S. 403 ff.

[2]) Rotrous '*La belle Alphrède*' (1634) hat mit Lopes Komödie nichts als den Titel gemein und behandelt einen ganz anderen Stoff.

[3]) W. Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten (in Kürschners Deutscher National-Litteratur, 23. Bd.), S. XLIX. — Ein Drama «Von einem Herzog von Florenz, der sich in eines Edelmannes Tochter verliebt hat», wurde schon im Februar 1608 zu Graz, eine «Tragicomoedia von Hertzogk von Florentz» im Jahre 1626 zweimal zu Dresden aufgeführt; doch ist es fraglich, ob die Handlungen dieser beiden Stücke überhaupt mit der Edgar-Sage im Zusammenhang standen.

Schaubühne aus der Ursprache übersetzt von einem Liebhaber des guten Geschmacks» eine wenig empfehlenswerte Verdeutschung des Masonschen Machwerkes unter dem Titel: «Elfrida, ein dramatisches Gedicht nach dem Muster der alten griechischen Trauerspiele, von Herrn Wasan». Zu einiger Beliebtheit gelangte dieser dramatische Vorwurf in Deutschland erst durch Bertuchs Trauerspiel, welches 1773 in Weimar aufgeführt wurde. Bertuch benützte, abgesehen von Humes englischer Geschichte, auch die Dramen von Hill und Mason als Vorlagen. Ihm folgte 1786 ein «Pfuscher» Br—m mit einer ebenso betitelten «Tragödie zur Musik» (Elbing 1786). Einen wesentlichen Fortschritt bedeutete Klingers im Rigaer «Theater» veröffentlichte «Elfride», welche ein Mann wie Schröder, der das Stück 1782 bei Dalberg anzubringen versuchte, «vortrefflich und allen anderen an Menschenkenntnis überlegen» nennen konnte. Auch in Schillers Nachlaß fanden sich eine Reihe von Aufzeichnungen für eine «Elfride» vor. Von den jüngsten Bearbeitungen der Sage erwähnen wir Paul Heyses 5aktiges Trauerspiel, welches zum ersten Male 1879 auf dem Straßburger Stadttheater aufgeführt wurde.

XIV.

The Maid of Honour.[1])

Camiola wird von Bertoldo, dem natürlichen Bruder des Königs Roberto von Sizilien leidenschaftlich geliebt, und erwidert seine Neigung, doch wagt sie es nicht, derselben freien Lauf zu lassen, da Bertoldo Malteserritter ist, als solcher das Gelübde der Ehelosigkeit abgelegt hat und sie daher nicht heiraten kann. Sie giebt ihm ihre Bedenken freimütig zu verstehen, und Bertoldo gelobt, daß sein Herz niemals einer anderen gehören solle als ihr, deren Besitz er vergeblich ersehnte.

Zu ebenderselben Zeit gerät der Herzog Ferdinand von Urbino in einen Krieg mit der Herzogin Aurelia von Siena und wendet sich an König Roberto um Hilfe. Letzterer antwortet dem Gesandten jedoch, daß er nicht gesonnen sei seine Unterthanen überflüssiger Weise einer Gefahr auszusetzen. Es sei genug, wenn die Soldaten

---

[1]) *The Maid of Honour, a Tragi-comedy.* London 1632. 4. — Das Stück trägt eine Widmung: *To my most honoured friends, Sir Francis Foljambe, Knt. and Bart., and Sir Thomas Bland, Knt.*, und ist mit Commendatory Verses von Massingers Freund Sir Aston Cockayne versehen.

für den Fall der Selbstverteidigung ihr Leben aufs Spiel setzen müßten. Schon will der Gesandte von Urbino den Hof verlassen, als Bertoldo sich erhebt und das Benehmen seines königlichen Bruders tadelt, der seine Freunde im Augenblicke der Not im Stiche lasse. Wiewohl Roberto über Bertoldo's Kühnheit in Zorn gerät, gestattet er ihm mit einem Gefolge von Rittern, wenn er ein solches fände, dem bedrängten Herzog von Urbino zu Hilfe zu eilen. Doch schreibt er sogleich selbst an die Herzogin von Siena, daß er an dieser Hilfsaktion gegen sie nicht im geringsten beteiligt sei.

Lange Zeit tobt der Kampf. Endlich siegen die Sienesen, und Bertoldo gerät in die Gefangenschaft des feindlichen Oberbefehlshabers Gonzaga, der gleichfalls Malteserritter ist. Dieser nimmt den Verwundeten zwar wie einen Freund auf, hält ihm jedoch in strengen Worten vor, daß er durch sein Auftreten gegen eine Frau die Gelübde seines Ordens schwer verletzt habe, der ihm den Schutz der Frauen als erste Pflicht ans Herz lege. Den Feinden läßt er sagen, daß er für den Gefangenen ein Lösegeld von 50000 Kronen verlange — eine für jene Zeit selbst in Anbetracht von Bertoldos königlicher Abkunft unglaublich hohe Summe. König Roberto, der seinem Bruder noch immer zürnt, denkt jedoch nicht daran, ihn auszulösen, und jener sähe seine Heimat nie wieder, wenn nicht Camiola seine Retterin würde.

Während diese daheim des fernen Bertoldo gedachte, bewarb sich Fulgentio, der allmächtige Günstling des Königs, in der unverschämtesten Weise um ihre Liebe. Obwohl er jedoch mit dem Zeichen königlicher Vollmacht, dem Ringe Robertos, ausgerüstet bei ihr vorspricht, weist sie ihn stolz von sich, und weder Schmeichelworte noch Drohungen vermögen sie in ihrer Ehrenhaftigkeit wankend zu machen. Die Folge davon ist, daß Fulgentio gegen sie die empörendsten Verleumdungen ausstreut. Die Verteidigung der '*maid of honour*' auf sich nehmen zu müssen, hält Adorni, ein Gefolgsmann ihres verstorbenen Vaters, der seit langer Zeit eine stille Liebe zu ihr im Herzen trägt, für seine Pflicht. Er besiegt Fulgentio im Zweikampf und zwingt ihn, mit seinem eigenen Blute einen Widerruf seiner Beschimpfungen gegen Camiola zu unterschreiben. Obwohl diese ihm erklärt, daß sie einer solchen Ehrenrettung nicht bedürfe, nötigt ihr die Tapferkeit Adornis dennoch große Bewunderung ab. Allein sie belohnt ihn schlecht für seine Aufopferung. Als sie erfährt, daß der König sich geweigert habe das hohe Lösegeld für Bertoldo zu erlegen, ist sie entschlossen ihn selbst zu befreien, und wählt zum

Werkzeug ihrer heroischen Handlungsweise den unglücklichen Adorni. Sie bittet ihn, mit dem Lösegelde, das sie ihm einhändigt, nach Siena zu gehen, Bertoldo auszulösen und zurückzubringen, doch müsse dieser sich dagegen schriftlich verpflichten, aus dem Orden auszutreten, und sie, seine Wohlthäterin, zu heiraten. Schweren Herzens übernimmt Adorni diese Mission. Um ihn einigermaßen zu trösten, giebt ihm die '*maid of honour*' vor dem Abschiede einen Kuß, den er Bertoldo überbringen solle. Er vollführt den Auftrag getreu, der Gefangene wird befreit und verpflichtet sich nun gerne zu der Ehe mit Camiola. Adorni, der sich in seinem Schmerze und in seiner Eifersucht zuerst töten wollte, kommt von diesem Entschlusse später ab.

Als Bertoldo im Begriffe ist in seine Heimat zurückzukehren, verliebt sich die Herzogin von Siena plötzlich in ihren Kriegsgefangenen. Durch alle möglichen Vorwände sucht sie seine Abfahrt aufzuschieben, und es gelingt ihrer Schönheit und Liebenswürdigkeit bald ihn zu bestricken. Als sie ihm vollends ihre Liebe erklärt, vergißt Bertoldo die seiner daheim in Sehnsucht harrende Camiola. Die Herzogin bietet ihm ihre Hand und den Thron von Siena an, Bertoldo ist es zufrieden, und die Brautleute begeben sich nun an Robertos Hof, um die Einwilligung des Königs zu erhalten. Camiola traut ihren Ohren nicht, als sie durch den zurückkehrenden Adorni von den Vorgängen Kenntnis erhält. Nur allzubald überzeugt sie sich durch den Augenschein von der Wahrheit seines Berichtes. Doch sie hat ja Bertoldos eigenhändiges Eheversprechen, das ihr Adorni aus Siena mitbrachte, und sie will nun darauf bestehen, daß der Ungetreue sein Wort halte. Unmittelbar bevor Bertoldo mit der Herzogin getraut werden soll, erscheint sie in Gegenwart der sämtlichen fürstlichen Personen vor des Königs Thron und verlangt, daß Bertoldo sein ihr gegebenes Versprechen erfülle. Sie weiß ihrer Forderung so beredten Ausdruck zu geben, daß Bertoldo sie nicht nur um Verzeihung bittet, und reuig in ihre Arme zurückkehrt, sondern daß sich sogar die Herzogin von Siena bereit erklärt, auf alle Ansprüche gegen ihren Bräutigam zu verzichten. Nun ist Camiola zufrieden, aber sie will von dieser glücklichen Wendung ihres Schicksals keinen Gebrauch machen. Die Enttäuschung, die sie erlebte, war zu hart, als daß sie imstande wäre sie zu vergessen. Sie zieht sich in ein Kloster zurück, wohin sie ihr Beichtvater Paulo geleitet. Bevor sie scheidet, nimmt sie von Bertoldo mit den folgenden Worten Abschied:

— as e'er you hope,
Like me, to be made happy, I conjure you
To reassume your order; and in fighting
Bravely against the enemies of our faith,
Redeem your mortgaged honour.

Bertoldo folgt ihrem Rate. Ihr Vermögen vermacht Camiola zu gleichen Teilen dem Nonnenkloster, in welches sie eintritt, frommen Stiftungen und dem treuen Adorni. Ihr letztes Werk ist ein versöhnendes: Fulgentio ist bei dem König in Ungnade gefallen. Demütig bittet er sie, die er so schmählich verleumdet hatte, um ihre Fürsprache bei seinem Herrn, und Camiola erwirkt, daß Roberto ihm verzeiht.

Für den komischen Teil sorgt in dem vorliegenden Drama Signor Sylli — '*a foolish self-lover*' — wie ihn das Personenverzeichnis nennt. Von seiner Unwiderstehlichkeit überzeugt, glaubt er, daß ihn Camiola liebe, und kommt erst spät zur Einsicht, daß er in einem Irrtum befangen gewesen. Er ist ein naher Geistesverwandter des Sir Amorous La-foole in Ben Jonsons '*Epicœne*' (1609).

Massingers Quelle ist die 32. Novelle des II. Bandes von Painters '*Palace of Pleasure*'[1]), die ihrerseits eine getreue Übersetzung von Boccaccios '*De mulieribus claris*' Kap. CIII ('*De Camiola vidua*', Ed. Bernae, 1539) ist. Der Dichter weicht von Painter nur in Einzelheiten ab. Im Gegensatz zu der Novelle ist Camiola bei Massinger nicht Wittwe, sondern Jungfrau. Dort ist vor Bertoldos Gefangennahme von Beziehungen zwischen ihm und Camiola nicht die Rede, während sie sich im Drama von Anfang an lieben. Wenn Camiola bei Painter ihren Geliebten nur unter der Bedingung befreit, daß er sie heirate, so ist dies vollkommen begreiflich; nicht so erscheint uns diese Forderung dagegen bei Massinger, der im 4. Akte vergessen zu haben scheint, daß sein Bertoldo bereits im 1. Akte keinen sehnlicheren Wunsch hatte, als Camiola heimzuführen, und daß nur sie selbst ihn daran hinderte,

[1]) *A Gentlewoman and Wydow called Camiola of his owne minde Raunsomed Roland the Kyng's Sonne of Sicilia, of purpose to haue him to hir Husband, who when he was redeemed vnkindly denied hir, agaynst whom very Eloquently she Inueyed, and although the Law proued him to be hir Husband, yet for his vnkindness, shee vtterly refused him.* — Ed. Jakobs, III, 354.

indem sie in ihrer Frömmigkeit die Lösung seines Ordensgelübdes verabscheute[1]).

Die Herzogin Aurelia, für die sich bei Painter kein Vorbild findet, ist eine Wiederholung der gleichnamigen Frauengestalt in dem Drama *'The Prophetess'* (1622), in dessen Autorschaft sich Massinger mit Fletcher teilte. Wie dort durch einen Zauber in dem Herzen der Prinzessin Aurelia plötzlich eine leidenschaftliche Liebe zu Maximilian wachgerufen wird, ebenso bietet hier die Herzogin von Siena ihrem Kriegsgefangenen Bertoldo ganz unvermittelt Hand und Herz. Solche und noch auffallendere Plagiate an sich selbst — denn wahrscheinlich ist er, und nicht Fletcher der Verfasser der in Rede stehenden Scene der *'Prophetess'* — beging Massinger zu wiederholten Malen. Keine Abhängigkeit des Dichters ließ sich bis jetzt mit Rücksicht auf die Figur des Fulgentio und die an ihn geknüpften Teile der Handlung feststellen.

Das vorliegende Stück nimmt einen der ersten Plätze unter Massingers Werken ein, und kennzeichnet mit den nächstfolgenden den Culminationspunkt seiner dichterischen Laufbahn. Seine Vollendung zeigt sich im Aufbau der Handlung, wie in der Charakteristik, und nicht minder in der Hoheit der Sprache. Wir können Fleay[2]) unmöglich beistimmen, wenn er — ohne bestimmte Gründe anzugeben — die Entstehungszeit dieses Dramas bereits vor das Jahr 1622, mithin vor *'The Virgin Martyr'* setzen will. Obwohl der Umstand, daß es nicht in Sir Henry Herberts Officebook erscheint, dafür spräche, daß es früheren Datums sei, läßt uns die innere Natur desselben nicht daran denken. Die Vermutung Malones, daß *'The Maid of Honour'* mit *'The Spanish Viceroy or the Honour of Woman'* identisch sei, entbehrt jeder Begründung.

Wie das Titelblatt unseres Dramas meldet, wurde es von den *Queens Majesties servants, at the Phoenix in Drury Lane* oft aufgeführt. Es befand sich unter jenen, deren alleiniges Aufführungs-

---

[1]) S. R. Gardiner vermutet (in dem Aufsatze: *'The Political Element in Massinger'* [Contemp. Review 1876, vol. XXVIII, p. 495 ff.]), daß der Dichter in der Weigerung Roberto's, dem Herzog von Urbino im Kriege beizustehen, auf das Verhalten der Könige Jakob I. und Karl I. angespielt habe, die sich weigerten, die Ansprüche ihres Verwandten, des Winterkönigs Friedrich von der Pfalz mit Waffen zu vertheidigen. Da Massinger in der Darstellung des Verhaltens Roberto's seiner Quelle folgt, könnte die politisierende Absicht nur in der Wahl der Quelle zum Ausdruck kommen.

[2]) Chron. I, 213.

recht sich William Beeston 1639 vorbehielt, und 1785 wurde es von dem Tragöden John Philip Kemble mit einigen Änderungen neuerdings auf die Bühne gebracht. Seine Bearbeitung erschien jedoch nicht im Druck.[1])

Die rythmisch-schwungvolle Rede des Father Paulo in der letzten Scene soll Milton in seinem italienischen Jugendgedichte '*Il Penseroso*'[2]) vorgeschwebt haben. Daß Milton Massinger genau studiert habe, beweisen mehrere Stellen in seinem '*Paradise Lost*'.[3])

XV.

The Picture.[4])

Der böhmische Ritter Mathias beschließt, um zu größerem Wohlstande zu gelangen, sich im Heere König Ladislaus' von Ungarn zum Kriege gegen die Türken anwerben zu lassen. Besorgt, daß seine Gattin ihm in seiner Abwesenheit untreu werde, sinnt er auf ein Mittel, welches ihm ermögliche, ihre Gefühle auch aus der Ferne zu kontrollieren. Ein solches bietet ihm sein in magischen Künsten wohl erfahrener Freund Julio Baptista. Dieser giebt ihm ein täuschend ähnliches Miniaturbildnis Sophias, welches die Eigenschaft hat, sobald diese von Liebhabern umworben ist, gelb, und wenn sie dem Gatten die Treue bricht, schwarz zu werden. Mathias erwirbt sich im Kampfe gegen die Türken reiche Lorbeeren, rettet mit einer Schaar von Reitern dem ungarischen Oberbefehlshaber Ferdinand, der sich von den Feinden arg bedroht sieht, das Leben, und verhilft dadurch den Ungarn zum Siege. Nach der ungarischen Residenz Alba Regalis (Stuhlweißenburg) zurückgekehrt, wird er vom König und auch von der Königin Honoria mit der größten Huld empfangen und mit Zeichen der Gnade überhäuft.

---

[1]) Die komische Oper '*The Maid of Honour*' (Text von Fitzball, Musik von M. W. Balfe), welche im Dezember 1847 auf dem Drurylane-Theater zum ersten Male aufgeführt wurde, hat mit dem Massingerschen Drama nur den Titel gemein (die Handlung ist dieselbe wie in Flotows «Martha»). — Dasselbe gilt von Balfes '*The Bondman*' (1846).

[2]) *Poems upon several occasions, English, Italian, and Latin, with Translations, by John Milton* . . . London 1785. — Dr. Ireland bei Gifford III, 107.

[3]) John Ferriar bei Gifford I, p. CXIV, Giff. I, pp. 138, 154.

[4]) *The Picture, a Trage-comedie.* London 1630. 4. — Gewidmet: *To my honoured and selected friends of the Noble Society of the Inner Temple.* Commendatory Verses schrieb Thomas Jeay.

Die Königin Honoria ist eine ebenso schöne, als herrschsüchtige Frau, obwohl sie die letztere Eigenschaft durch anscheinende Liebenswürdigkeit meisterhaft zu bemänteln versteht. König Ladislaus, der sie vergöttert, ist ein Knecht ihrer Launen, und während das Land von den Türken bedrängt wird, veranstaltet er ihr zu Ehren Maskenfestzüge. Wenn es ihr beliebt, so verschließt sie ihrem Gemahle des Nachts ihr Gemach, und dieser muß die Zofen der Königin mit schwerem Gelde bestechen, um seine Gattenrechte ausüben zu können. Vergebens stellt der alte Ratgeber Eubulus dem Könige vor, wie lächerlich es für einen Monarchen sei, sich von seiner Frau in allen Dingen am Gängelbande führen zu lassen, aber der König weiß ihm für seine Ratschläge keinen Dank.

Königin Honoria beschenkt den tapferen Mathias mit kostbaren Kleinodien, worauf dieser seinen Abschied nehmen will, um zu seiner Gattin zurückzukehren. Bei dieser Gelegenheit lobt er die Schönheit und Treue Sophias in solchem Maße, daß er die Eifersucht der Königin erregt. Diese fühlt sich durch die übertriebene Bewunderung des Ritters für seine Gattin so verletzt, daß sie ihn bittet, noch einige Zeit am Hofe zu verweilen, bis sie ihm eine Frau gezeigt, die Sophia in Schatten stelle. Sie wolle indessen die Kleinodien nebst Nachrichten von seinem Verbleiben seiner besorgten Gemahlin zukommen lassen. Heimlich beschließt sie ihn in doppelter Weise zu demütigen, indem sie ihn einerseits in sie verliebt machen, andererseits seine Frau verführen lassen will.

Zu der letzteren Aufgabe erscheinen ihr zwei Lebemänner vom Hofe, Ubaldo und Ricardo, besonders geeignet. Diese schickt sie mit den Kleinodien zu Sophia, und giebt ihnen den Auftrag, jene, auf welchem Wege immer, zu verführen. Mathias läßt sie gefangen nehmen und in ihr Gemach bringen, wo sie ihn ihrer Neigung in unzweideutiger Weise versichert. Doch selbst, als sie ihn küßt, vermag Mathias es nicht, seine treue Sophia zu vergessen; das Gebahren der Königin setzt ihn bloß in Erstaunen, ohne zärtliche Gefühle in ihm wachzurufen, hängt doch auch Sophia, wie ihm das magische Bildnis sagt, noch stets in gleicher Liebe an ihm.

Unterdessen sind Ubaldo und Ricardo auf Mathias' Schlosse angelangt, und werden von Sophia freundlich aufgenommen. Sie bemühen sich alsbald dem Auftrage der Köngin nachzukommen, und bringen ihr, jeder für sich, ihre Huldigungen dar. Um sich den Weg zu ihrem Herzen zu bahnen, greifen sie zu dem beliebten

Mittel der Verleumdung des abwesenden Gatten. Sie beschuldigen Mathias des Umganges mit den verworfensten Dirnen. Sophia scheint Anfangs geneigt, ihm seine Untreue mit gleicher Münze zu vergelten. Als daher Mathias das magische Bild seiner Gattin konsultiert, verdunkelt sich dasselbe auffallend. Er denkt sogleich an das Schlimmste, und will sich nun gleichfalls an ihr rächen. Er bedauert, den Liebesantrag der Königin nicht erwidert zu haben und beschließt, diesen Fehler bei nächster Gelegenheit gut zu machen. Als er die Königin wieder sieht, gesteht er ihr, daß er in Liebe zu ihr entbrannt sei, und bittet sie kniefällig wegen seiner früheren Schüchternheit um Verzeihung. Den Moment, da er sie versichert, daß er seine Gattin nicht mehr liebe, hat Honoria abgewartet, um ihrer gekränkten Eitelkeit genüge zu thun. Sie verläßt ihn kühl.

Sophia hatte unterdessen ihren beiden Gästen Hoffnungen gemacht, bei sich jedoch beschlossen, sie für ihren Übermut empfindlich zu strafen. Jeder von ihnen ist bestrebt, den anderen in der Gunst der Dame auszustechen, und jeder giebt ihr ein abschreckendes Bild von der Lebensführung und den inneren und äußeren Gebrechen seines Nebenbuhlers. In der Meinung in Sophia's Schlafgemach geführt zu werden, werden beide in ein vergittertes Verließ gebracht, und hier gezwungen, zu spinnen und zu haspeln, mit dem Bedeuten, daß sie nur für geleistete Arbeit eine frugale Kost erhalten würden. Die Ritter müssen sich in ihr hartes Schicksal fügen und ihr tägliches Quantum möglichst gewissenhaft erledigen. Jetzt gestehen sie auch, daß sie Mathias verleumdeten, und daß sie von der Königin zu ihrem Beginnen angestiftet worden seien. Die flotten Lebemänner von ehemals werden ganz zahm und kleinlaut.

Als Mathias einige Zeit später wieder nach dem Bilde Sophias blickt, schwindet der Argwohn dem er bereits anheimgefallen war. Er kommt daher von seiner Liebe für die Königin wieder zurück und stellt ihr bei der nächsten Zusammenkunft die Niedrigkeit ihres Vorgehens ihm gegenüber vor. Seine Worte machen solchen Eindruck auf sie, daß sie auf die Knie sinkt und den Himmel um Vergebung anfleht für das, was sie gethan. Auch ihrem Gatten, der von einem Versteck aus Zeuge der Unterredung gewesen ist, leistet sie Abbitte. Als sie bekennt, daß sie die beiden Höflinge beauftragt habe Sophia zu verführen, erklärt sich auch die Veränderung des magischen Bildes, und der ganze Hof bricht nach Mathias' Schlosse auf, um den Thatbestand zu konstatieren. Mathias'

Strafe für seine ungerechtfertigte Eifersucht und seinen Wankelmut besteht darin, daß Sophia alle Ritter, die im Gefolge des Königs auf ihr Schloß kommen, vor seinen Augen der Reihe nach küßt.[1]) Endlich schließt alles zur allgemeinen Zufriedenheit. Sogar Julio Baptista schwört seiner höllischen Kunst ab, und das unglückselige Bild wird den Flammen übergeben. Neben den komischen Figuren der beiden Höflinge ist noch Mathias' Diener Hilario zu erwähnen, der während dessen Abwesenheit im Schlosse zurückbleibt und durch einen übel angebrachten Mummenschanz seine Herrin über das Fernsein ihres Gatten zu trösten sucht. Sophia entläßt ihn dafür, nimmt ihn jedoch später wieder in Gnaden auf.

'*The Picture*' wurde am 8. Juni 1629 von Sir Henry Herbert licensiert und von den *King's Majesty's Servants* wiederholt im Globe- und Blackfriars-Theater aufgeführt. Die Ausgabe des Stückes von 1630 enthält die Liste der Schauspieler, die bei der Aufführung beschäftigt waren (Benfield, Lowin, Taylor u. a.). Massinger scheint sich auf dieses Werk besonders viel zu Gute gethan zu haben, und spricht in der Dedikation mit einigem Selbstbewußtsein von der '*general approbation*', die es fand. In der That ist '*The Picture*' ein in jeder Hinsicht so vollendetes Meisterwerk, daß wir es unbedenklich neben die bedeutendsten Dramen Shakespeares stellen können. Die geringfügigen Schwächen und Unebenheiten, welche die Kritik daran ausfindig machen könnte, sind nicht im stande, dieser tiefdurchdachten Schöpfung eines hochbegabten Genies etwas von ihrem Werte zu benehmen. Die '*noble society of the Inner Temple*', welcher der Dichter es widmete, war so voll Bewunderung für dieses Werk, daß sie ihm gestattete, die Namen der Mitglieder einzeln an die Spitze der Dedikation zu setzen, eine Ehre, die Massinger jedoch dankend ablehnte. Er wolle lieber, sagt er, '*enjoy the real proofs of their friendship than, mountebank-like, boast their numbers in a catalogue*'.

Magische Mittel, welche den einen Gatten die Treue des anderen in der Ferne beobachten lassen, gehören zu den ältesten Märchenmotiven der Litteraturgeschichte, und kehren in den Sagenkreisen aller Völker wieder. Bald ist es eine Blume, bald ein Bild, bald

[1]) Der Kuß als Form der Begrüßung zwischen Männern und Frauen war in früheren Zeiten allgemein üblich, und daß Massinger seinen Helden bei dieser Gelegenheit eifersüchtig werden läßt, wundert uns umsomehr, als diese Sitte in '*The Great Duke of Florence*' als etwas selbstverständliches vorausgesetzt wird (vgl. Gifford II, pp. 434, 456, 462).

ein Kleidungsstück, welches durch eine Veränderung in seiner Gestalt oder Farbe zu erkennen giebt, wann ein Grund der Eifersucht für den Besitzer vorhanden sei. Es wäre hier nicht am Platze, dieser weitverbreiteten Wandersage auf ihren Irrfahrten zu folgen, welche schon wiederholt Gegenstand eingehender Untersuchungen gewesen sind.[1]) Die Gestalt, unter der sie uns in dem vorliegenden Drama erscheint, gab ihr der italienische Novellist Matteo Bandello (1554) in der 21. Novelle des I. Teiles.[2]) Massinger hielt sich an die Version Painters in der 28. Novelle des II. Teiles seines vielbenützten '*Palace of Pleasure*' (1567), was ihn jedoch nicht hinderte, sein Stück als '*a true Hungarian history*' zu bezeichnen. Die Novelle stellt, wie schon der Titel sagt, die List, durch welche sich die Gattin des Ritters ihrer beiden lästigen Bewerber entledigt, in den Vordergrund, und Massinger folgte ihr in diesem Teile der Handlung — von geringen Abweichungen und Vertauschungen der Personennamen abgesehen — ziemlich genau. Nur erscheinen die beiden Höflinge der Novelle, Alberto und Vladislao, in großen Zeitabständen nach einander auf dem Schlosse, während Massinger sie, wenigstens anfangs, gemeinsame Sache machen läßt.

Eine durchgreifende Änderung bewirkte der Dichter, indem er das Motiv der Quelle durch ein anderes ersetzte. Der Grund, warum die Treue der Frau auf die Probe gestellt wird, ist dort eine Wette zwischen dem Gatten und einigen ungarischen Edelleuten, derzufolge der Ritter am Ende das ganze Vermögen der letzteren erhält, die überdies Landes verwiesen werden; also dieselbe Idee, wie in Shakespeares Cymbeline, an welches Drama wir hier wiederholt erinnert werden. Massinger setzt an Stelle des Wette-Motivs die Eifersucht der Königin Honoria, deren Gestalt jener Wandersage ganz fremd ist, und die in der Novelle nur vorübergehend erwähnt wird. Sie gehört einem anderen Kreise von Frauengestalten an. Ihr nahe verwandt ist die Königin Ginevra, wie sie uns im *Lai de Lanval* der Marie de France und ähnlichen Dichtungen erscheint. Friedrich Halm verpflanzte die Gattin des Königs Artus in seiner '*Griseldis*' auf die deutsche Bühne, und es ist sehr wahrscheinlich, daß er bei der Abfassung seines Werkes Massingers Komödie vor Augen hatte.[3])

[1]) F. H. v. d. Hagen. Gesamtabenteuer, III, p. XC ff. — Dunlop-Liebrecht, p. 287, u. Anm. 368. — M. Landau. Quellen des Decamerone, p. 141.

[2]) *Mirabile beffa fatta da una gentildonna a due baroni del regno d'Ongheria.*

[3]) Wolfg. v. Wurzbach, «Zur dramatischen Behandlung der Griseldissage» (Euphorion IV, p. 447 ff.).

Gilchrist bemerkte,[1]) daß Massinger bei der Figur seines '*deep read scholar*' Julio Baptista an den berühmten Baptista Porta gedacht habe, dessen Abhandlung '*De magia naturali*' zum ersten Male 1589 in Neapel erschien und sich bald eines Weltrufes erfreute. Bei Bandello hat der Ritter das Bild von einem '*vegliardo polacco, qùe aveva fama d'esser grande incantatore*', und der als Arzt in der böhmischen Stadt Cuziano ansässig war, '— *ove sonno le vene dell' argento e degli altri metalli in grande abbondanza*' (Kuttenberg?).

Einen mißglückten Versuch, Massingers Drama mit einigen Änderungen neuerdings auf die Bühne zu bringen, machte mehr als 150 Jahre nach seinem Erscheinen der Rev. Henry Bate-Dudley ('*The Magic Picture*' 1783. 8°).

Eine neue Dramatisierung der Novelle Bandellos unternahm Alfred de Musset in seinem dreiaktigen reizenden Drama '*La Quenouille de Barberine*'.[2]) Musset gründet den ganzen Vorgang im Einklange mit der Novelle auf eine Wette. Doch sind die beiden Höflinge bei ihm durch einen Kavalier Astolf von Rosenberg ersetzt, dem es wirklich gelingt, das Herz der Schloßfrau zu erobern; erst als diese von einer Dienerin an die Treue erinnert wird, die sie ihrem Gatten schuldet, entschließt sie sich dazu, ihn einzusperren und spinnen zu lassen. Anstatt des Bildes erscheint bei Musset ein magischer Spiegel, den der Ritter von einem reisenden Juden kauft. Wie bei Bandello heißt der böhmische Edelmann hier Ulric, seine Gattin Barberine (bei Bandello Barbera); der König von Ungarn ist Mathias Corvinus, seine Gattin Beatrice von Aragon.

XVI.

The Emperor of the East.[3])

Nach dem Tode des oströmischen Kaisers Arcadius führt seine älteste Tochter Pulcheria für ihren unmündigen Bruder Theodosius

---

[1]) Giff. III, p. 118.

[2]) Alfred de Musset. *Comédies et proverbes.* Paris 1840, in 12°.

[3]) *The Emperour of the East, a Tragoe-comoedie.* London, 1632 in 4to. — Gewidmet: *To the Right Honourable, and my especial good Lord John Lord Mohun Baron of Okehampton* etc. — Außer einem Prologe *At Black-friars*, einem solchen *At Court* und einem Epiloge sind uns Commendatory Verses zu diesem Stücke von Sir Aston Cockayne, John Clavell und William Singleton erhalten.

die Regierung. Sie läßt sich die Staatsgeschäfte wie die Erziehung des Prinzen in gleicher Weise angelegen sein. Durch ihre Regierungsweisheit setzt sie die ganze Bevölkerung in Staunen, und nie zuvor erfreute sich das Land eines solchen Wohlstandes wie unter ihrer Leitung. An Pulcherias Hof kommt die junge Athenais, die Tochter eines heidnischen Philosophen und Naturforschers, der kürzlich gestorben ist. Dieser hatte seine beiden Söhne zu Erben seines Vermögens eingesetzt, seine Tochter dagegen nur sehr gering bedacht, da ihr, wie seine letzten Worte prophezeiten, ein großes Glück bevorstehe. Um sie nicht ganz zu übergehen, beauftragte er seine Söhne, ihr nach seinem Tode die Summe von 10 000 Kronen auszufolgen. Die Brüder kamen jedoch diesem Vermächtnis ihres Vaters nicht nach und stießen die Schwester aus dem Hause. Athenais wendet sich deshalb um Hilfe an den byzantinischen Hof. Hier nimmt sich ihrer der edle Paulinus an. Er erwirkt, daß sich Pulcheria von Athenais ihr Leid vortragen läßt. Die Regentin wird bei dieser Gelegenheit von dem Liebreiz und der Klugheit der Jungfrau so sehr eingenommen, daß sie diese als Ehrendame in ihrer Nähe behält.

Zu dieser Zeit ist Theodosius großjährig geworden, aber noch denkt Pulcheria nicht daran, ihre Vormundschaft niederzulegen. Wohl aber erinnern sich andere des Zeitpunktes. Einige Höflinge stellen dem Kaiser vor, daß er sich nicht länger in so unwürdiger Weise von seiner Schwester, die ihn in seinen Rechten gefährde, beherrschen lassen dürfe. Darauf erklärt Theodosius Pulcheria bei nächster Gelegenheit, daß er Herr im Lande sei. Jene empfindet die ihr widerfahrene Demütigung tief; es bleibt ihr jedoch nichts übrig, als dafür zu sorgen, daß ihr in Zukunft wenigstens ein kleiner Teil ihres bisherigen Einflusses bleibe.

Viele benachbarte Könige und Fürsten haben Theodosius schon ihre Töchter als Gattinnen angetragen, allein keine der Vorgeschlagenen fand seinen Beifall. Da zeigt ihm Pulcheria die schöne Athenais, und alsogleich entbrennt der Jüngling in heftiger Liebe zu ihr. Er kann die Zeit ihrer Taufe — denn Athenais war Heidin, als sie nach Byzanz kam — kaum abwarten, um sie als seine Gattin heimzuführen.

In der ersten Freude über seine Vermählung unterzeichnet Theodosius eine Unzahl von Bittschriften, ohne einen Blick auf ihren Inhalt zu werfen, eine Unbesonnenheit, welche den Unwillen der klugen Pulcheria in hohem Grade erregen muß. Sie fordert daher

in einer vortrefflich angelegten Scene die neue Kaiserin, welche in der Taufe den Namen von Theodosius' Mutter Eudocia erhielt, auf, dahin zu wirken, daß ihr Gemahl sich in Zukunft keinen solchen Fehler mehr zu schulden kommen lasse, und schlägt ihr vor, ihre Gunstbezeugungen dem Kaiser gegenüber in demselben Maße einzuschränken, als jener seiner unvernünftigen Freigebigkeit die Zügel schiessen lasse. Eudocia weist ein solches Ansinnen mit Entrüstung zurück; allein darauf hatte Pulcheria gerechnet und bereits früher Sorge getragen, daß der Kaiser die Folgen seiner Unbesonnenheit recht klar erkennen möge. Sie erlaubt sich jedoch auf Eudocias Weigerung hin nicht nur ein Benehmen gegen diese, welches alle in Erstaunen setzt, sondern sie behauptet sogar dem Kaiser gegenüber, daß ihr das Recht zustehe, Sklavendienste von Eudocia zu fordern, und weist ihm ein Schriftstück vor, in welchem ihr Theodosius diese Rechte über seine Gattin zugestanden hatte. Das Dokument befand sich unter den Bittschriften, welche der Kaiser, ohne ihren Inhalt zu prüfen, am Tage seiner Vermählung unterschrieben hatte. Nach dieser derben Lektion zerreißt Pulcheria das Blatt vor Theodosius' Augen, und die Versöhnung findet statt.

Kurz darauf überreicht ein Bauer dem Kaiser als Zeichen der Huldigung der Landbevölkerung einen Apfel von ungewöhnlicher Schönheit. Theodosius nimmt ihn an und sendet ihn seiner Gattin als Liebesgabe. Eudocia hat eben erfahren, daß Paulinus, dem sie nächst Pulcheria ihre kaiserliche Würde verdankt, an der Gicht darniederliege, und daß die Aerzte an seiner Genesung zweifeln. Zum Zeichen ihrer Teilnahme läßt sie ihrem Wohlthäter nun den Apfel zukommen. Paulinus ist glücklich über dieses Zeichen ihrer Huld, hält sich jedoch nicht für würdig es anzunehmen und sendet den Apfel dem Kaiser. Als dieser ihn wieder erblickt und seine Geschichte erfährt, erfaßt ihn heftige Eifersucht, denn im Altertum galt die Gabe eines Apfels stets als Symbol liebevoller Zuneigung. Nun erinnert er sich der Wärme, mit welcher sich Paulinus einst der armen Athenais angenommen hatte, und er ist bald überzeugt, daß die Kaiserin ihm die Treue gebrochen habe. Er läßt Eudocia vor sich kommen, und als sie auf seine ungestüme Frage, was sie mit dem Apfel gethan habe, verwirrt antwortet, sie habe ihn gegessen, und dies sogar mit einem Eide bei dem Leben des Kaisers bekräftigt, beschließt er, sie vom Hofe zu verbannen. Während der vermeintliche Ehebrecher Paulinus sterben soll, soll sie leben, um ihre Schuld desto länger zu bereuen.

Pulcheria und der ganze Hof, welche an Eudocias Schuld nicht glauben wollen, lassen es an Vorstellungen nicht fehlen, um den Kaiser zur Milde zu bestimmen. Endlich gelingt es Chrysapius, der sich in Eudocias Dienst stets besonders ergeben gezeigt, Theodosius zu bewegen, daß er sich als Priester verkleidet in den Kerker seiner Gattin begebe, um sie nochmals zu prüfen. Dem vermeintlichen Beichtvater beschwört Eudocia ihre Unschuld und versichert ihm, daß des Kaisers Verdacht vollkommen unbegründet sei. Ergreift diesen schon jetzt tiefe Reue über sein vorschnelles Urteil, so erhält er einen neuen Beweis seines Unrechts, als ihm mehrere Hofleute versichern, daß Paulinus seit seiner Jugend Kastrat sei, diese Eigenschaft jedoch stets sorgfältig zu verheimlichen gesucht habe. Eudocia wird wieder in Ehren eingesetzt, dagegen fürchtet der Kaiser, daß Paulinus, den er zum Tode verurteilte, nicht mehr unter den Lebenden weile. Er wird von dieser Furcht befreit, als jener wohlbehalten vor ihm erscheint. Philanax, dem Theodosius den Befehl gab, das Todesurteil des Paulinus vollstrecken zu lassen, hatte im Glauben an seine Unschuld damit bis jetzt gezögert. Auch die Gicht des verleumdeten Eunuchen scheint zu dieser Zeit bereits geschwunden zu sein.

Unter Massingers Kaiser Theodosius ist der II. dieses Namens (408—450 n. Chr.) zu verstehen. Die Vorgänge des Dramas umfassen in Wirklichkeit einen Zeitraum von mehreren Dezennien, da Athenais, die durch Frömmigkeit und Gelehrsamkeit hervorragende Tochter des athenischen Philosophen Leontius (auch Leon und Heraklit genannt) erst nach mehrjähriger Anwesenheit in Byzanz die Augen des Kaisers auf sich zog und seine Gattin wurde. Die Geschichte mit dem Apfel spielt erst im 20. Jahre ihrer Ehe und hatte in der That ihre Verbannung zur Folge. Sie beschloß ihr einsames Leben viele Jahre nach ihrem Gatten (461 n. Chr.) in Jerusalem. Von ihr wird berichtet, daß sie eine der eifrigsten Bewundererinnen des heiligen Simeon Stylites gewesen sei, der 40 Jahre auf einer Säule gestanden haben soll.[1]) Die Schriftsteller, welche uns über das Leben dieser Kaiserin belehren, sind zahlreich. Als Gewährsmänner für Massinger kommen besonders Zonaras, Cedrenus und Nicephorus in Betracht. Zonaras, der dem Dichter in einer französischen Übersetzung aus dem Jahre 1583[2]) leicht zugänglich gewesen sein mag, lieferte ihm

[1]) William Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology.* 3 Bde., gr. 8. London 1846. II. p. 78 ff. (Eudocia I. Augusta).

[2]) *Les Histoires et Croniques du Monde. De Jean Zonaras .... Disposez en trois livres. Le premier .... par J. de Maumont. Le second ....*

den eigentlichen Stoff zu seinem Drama. Nur einzelne Details, die sich bei ihm nicht finden, verdankte Massinger den beiden anderen Historikern. So erwähnt z. B. Zonaras die Krankheit des Paulinus mit keinem Worte, wohl aber thut dies Cedrenus[1]), und Nicephorus[2]) bestimmt sie sogar näher. (*'Paulinus domi ex podagra decumbebat.'*) Diesen beiden Schriftstellern folgend, bezeichnet Massinger auch die Regentin Pulcheria stets als die älteste Schwester des Kaisers, während Arcadia und Flaccilla (recte: Falcilla) bei ihm noch den Kinderjahren anzugehören scheinen. Speziell dem Cedrenus entnahm er, daß Eudocia, vom Kaiser zur Rede gestellt, mit einem Eide bei seinem eigenen Leben beteuert, daß sie jenen Apfel gegessen habe.

Die Geschichte des Apfels wird von den meisten Historikern erwähnt und erscheint ziemlich glaubwürdig. Nur Gibbon läßt sie beiseite *'as only fit for the Arabian Nights.'* Allerdings findet sich in dieser Sammlung ein ähnliches Märchen[3]), und sicher haben auch die Römer ihre Ansicht, daß dem Apfel als Liebesgabe eine besondere Bedeutung beizumessen sei, aus dem Oriente herübergenommen. (Man vergl. Catull Carm. XLIII.)

Im letzten Akte weicht der Dichter ganz von der Geschichte ab und folgt novellistischen Quellen. Nach den Berichten der byzantinischen Historiker benützte der Kaiser mehrere Jahre später den Vorfall mit dem Apfel als Vorwand zur Verbannung seiner Gattin, welche schon zuvor mit Hilfe der Intriguen des Hofkanzlers Chrysapius den Kaiser seiner Schwester entfremdet hatte. Später änderte Theodosius seine Gesinnung, berief Pulcheria zurück und verbannte Eudocia.

In Massingers V. Akte treten hauptsächlich zwei novellistische Momente zu Tage. Der Kaiser, welcher als Mönch verkleidet die

---

(et) le troisième . . . par J. Milles de S. Amour. Traduit de Grec en François, avec annotations . . . A Paris MDLXXXIII; Troisième Livre Fol. 801 ff: L'empire du Petit Theodose.

[1]) *Georgii Cedreni Annales . . . Guilielmo Xylandro Augustano interprete . . . Basileae s. a.* (Widmung von 1566). Fol. 274 ff. (Griechischer und lateinischer Text.)

[2]) *Nicephori Callisti Xanthopuli scriptoris vere catholici Ecclesiasticae Historiae libri decem et octo . . . opera . . . ac studio doctissimi Joannis Langi . . . è Graeco in Latinum sermonem translati . . . Parisiis 1574. Lib. XIV. c. 23.*

[3]) «Die Geschichte der drei Äpfel». In G. Weils Übersetzung. Stuttgart 1871/72. 4 Bde. I. p. 113 ff.

Beichte der gefangenen Eudocia hört, um sich von ihrer Unschuld zu überzeugen, erinnert an eine Novelle Bandellos (II. 44; bei Painter I. 45),[1]) wo der spanische Ritter Don Giovanni di Mendoza sich in derselben Absicht in der Mönchskutte zu der des Ehebruchs bezichtigten Herzogin von Savoyen begiebt, bevor er für sie in die Schranken tritt. Dieselbe Novelle hatte Massinger schon einmal im Vereine mit Fletcher für das Drama '*The Knight of Malta*' (1616/19) benutzt, gerade die hier verwertete Situation jedoch dort übergangen. — Der verdächtigte Paulinus, der sein Kastratentum — '*to hold grace with ladies*' — stets geheim hielt, hat sein Vorbild in dem schönen Combabus in Lucians Aufsatz: '*Περὶ τῆς Συρίης Θεοῦ.*'[2]) Combabus befindet sich dort unter einer ähnlichen Anklage, wie hier Paulinus. Kurz bevor sein Todesurteil vollstreckt werden soll, rettet er sich durch die Enthüllung seines Mangels; er hatte sich selbst dereinst entmannt, als er zum Reisekavalier der jungen Königin Stratonike ernannt wurde.

Obwohl Massinger im Prologe *at Blackfriars* dieses Stück — ungeachtet der novellistischen Elemente — als '*a story of reverend antiquity*' bezeichnet und sich jedes Verdienst eigener Erfindung abspricht, scheinen einzelne Episoden in den ersten Akten lediglich dem Dichter anzugehören, wie z. B. die Scenen (1. Akt), da der Regentin Pulcheria ein Projektenmacher, ein Kuppler und ein '*master of the manners and the habit*' vorgeführt werden, und sie sich von diesen in die Geheimnisse ihrer Gewerbe einweihen läßt. Die Erkrankung des Paulinus giebt dem Dichter Gelegenheit (IV. 4), einen Wunderdoktor (Empirick) einzuführen, der ihm seine Kunst in ruhmrediger Weise anpreist. Paulinus läßt ihn aus dem Hause jagen, nachdem ihn sein Arzt davon überzeugt hat, daß er es hier mit einem ganz unwissenden Charlatan zu thun habe. Auf eine Stelle in dieser Scene, welche auffallend an Molières «Malade imaginaire» erinnert, wurde bereits aufmerksam gemacht[3]). Woher Massinger die Figur des in italienischen und spanischen Komödien jener Zeit häufig vorkommenden Quacksalbers entnahm, der seine Unkenntnis hinter lateinischen Phrasen und angeblichen Aussprüchen des Galenus und Hippokrates verbirgt, ist nicht bekannt.

---

[1]) *Amore di Don Giovanni di Mendozza e della duquessa di Savoia, con varii e mirabili accidenti che v'intervengono.* —

[2]) Lucianus ab J. Bekkero recogn. Lipsiae 1853. II. p. 393 ff.

[3]) Gilchrist bei Gifford III. p. 310.

Wir brauchen nicht zu erwähnen, daß sich *'The Emperor of the East'* den vorher besprochenen Dramen Massingers in jeder Hinsicht würdig anschließt. Der Eindruck des Ganzen leidet keineswegs durch die etwas unvermittelte Wendung zum Lustspiele, welche das anfangs eher tragisch angelegte Werk von der Mitte an nimmt. Die Entdeckung, daß der vermeintliche Liebhaber der Kaiserin Kastrat sei, und sein kurz auf diese Entdeckung folgendes Erscheinen auf der Bühne mußten ein erschütterndes Gelächter im Publikum zur Folge haben. Von den mit großer Meisterschaft gezeichneten Charakteren gebührt die erste Stelle der Regentin Pulcheria, von welcher die Geschichte nicht umsonst meldet, daß sie die einzige war, in welcher damals der Geist des großen Theodosius noch fortlebte.

Das Drama wurde am 11. März 1631 lizensiert, und im Globe- und Blackfriars-Theater von den *King's Majesty's Servants* oft aufgeführt. Es erzielte bei der ersten Aufführung merkwürdiger Weise einen entschiedenen Mißerfolg und scheint sich erst nach einer Darstellung vor dem Hofe allgemeine Anerkennung erworben zu haben.

Die Geschichte der Kaiserin Athenais, der Ferdinand Gregorovius eine eingehende Behandlung gewidmet hat[1]), bildet auch die Grundlage eines Dramas von Nathanael Lee: *'Theodosius or the Force of Love'* (1680); doch berühren sich die Vorgänge dieses schwülstigen, unmotivierten Scenenknäuels nur in Einzelheiten mit dem Inhalte des *'Emperor of the East'*[2]).

XVII.

Believe as You List.

Antiochus, König von Kleinasien, wurde von dem römischen Heerführer Marcus Scaurus besiegt und blieb für tot auf dem Schlachtfelde. Er war es jedoch nicht, sondern hatte sich bloß unter den Leichnamen verborgen, erhob sich um Mitternacht und flüchtete in Begleitung einiger Krieger und seines Erziehers, eines stoischen Philosophen. Während ihn alle Welt für tot hält, irrt der König in den verschiedensten Gegenden herum, ohne in seiner Dürftigkeit und Armut erkannt zu werden. Ihn peinigt das Bewußtsein, durch den Kampf, den er gegen Rom aufgenommen, tausende seiner Unter-

[1]) Athenais. Geschichte einer byzantinischen Kaiserin. 3. Aufl. Leipz. 1892.

[2]) Über Lees Drama s. Bakers *'Biographia Dramatica' (A companion to the playhouse)* III, p. 330, wo auch auf die Quellen desselben verwiesen wird.

thanen dem Verderben in die Arme geführt zu haben. Nach 22jährigem Umherwandern beschließt er in Carthago — denn diese Stadt gehörte einst zu seinen treuesten Verbündeten — Anerkennung seiner Würde zu suchen. Als er die Häupter des karthagischen Senates davon überzeugt hat, daß er der wahre Antiochus und kein Betrüger sei, ist ein Teil von ihnen geneigt ihn aufzunehmen, der andere Teil weigert sich dagegen aus Furcht vor den Römern, die in der Parteinahme für ihren einstigen Feind revolutionäre Absichten sehen müßten. Zu derselben Zeit sind die Krieger, die mit ihm geflüchtet, und die ihm bis dahin treu gefolgt waren, seiner überdrüssig geworden; sie schmähen und mißhandeln den Schwergeprüften und erbieten sich sogar, ihn dem römischen Statthalter von Carthago, Titus Flaminius, auszuliefern. Dieser ebenso grausame wie rücksichtslose Mann nimmt das Anerbieten sofort an, läßt aber den Denunzianten anstatt des versprochenen Lohnes Gift reichen.

Obwohl kein Zweifel obwaltet, daß Antiochus der echte König sei — hatten ihn doch asiatische Kaufleute bei seiner Ankunft in Carthago mit Zuversicht wiedererkannt — bestreitet dies Flaminius im carthagischen Senate auf das entschiedenste und behauptet, er sei ein griechischer Betrüger, namens Pseudolus, oder gar ein Jude, und wenn Carthago sich seiner annähme, so drohe er der Stadt mit dem Zorne Roms. Die ihm wohlgesinnten sehen sich gezwungen, ihre guten Absichten wieder aufzugeben, und Hamilcar, der dem König am freundlichsten entgegengekommen war, spricht ihm das Bedauern des Senates aus, mit dem Wunsche, er möge an anderer Stelle seine Rehabilitation zu finden trachten. Antiochus entschließt sich darauf, bei Prusias, dem König von Bithynien, sein Glück zu versuchen.

Titus Flaminius wird von Rom aus mit seiner Verfolgung betraut, indes in Carthago Lentulus als Statthalter zurückbleibt. Prusias nimmt den Flüchtigen gastfreundlich auf und verspricht, ihm den Schutz angedeihen zu lassen, welchen ihm Carthago verweigert hatte. Alsbald kommt ihm jedoch Flaminius hierher nach und gewinnt den ehemaligen Vormund und einflußreichen Berater des Königs, Philoxenus, durch Schmeichelworte für das Interesse Roms. Dem Herrscher selbst schildert er in lebhafter Rede, welches Unglück über sein Land hereinbrechen würde, wenn er die Unvorsichtigkeit beginge, Rom zum Kriege zu reizen, und stellt ihm frei, ob er Antiochus schützen, d. h. den Krieg mit Rom aufnehmen, oder ihn ausliefern und Frieden haben wolle? Schweren Herzens muß sich der König entschließen, sein dem Gastfreunde gegebenes Wort zu brechen, obwohl ihm sowohl

seine Gattin wie sein eigenes Gewissen sagen, daß er dadurch einen schändlichen Verrat begehe.

Antiochus wird nun in Callipolis (Gallipoli?), der Hauptstadt der Provinz Lusitania (?) interniert gehalten. Flaminius ist nach allen Kräften bestrebt, den unglücklichen Gefangenen zur Verzweiflung zu bringen. Nachdem er ihn drei Tage und drei Nächte fasten ließ, legt der Henker einen Dolch und einen eisernen Haken neben ihm nieder, gleichsam um ihm die Wahl zu lassen, auf welche Weise er seinem Leben ein Ende machen wolle. Doch Antiochus will sein elendes Dasein nicht durch einen Selbstmord beschließen. Er erhält nun Speise und Trank — schwarzes Brot und Wasser. Auf den Rat des ihm an raffinitiertem Diabolismus überlegenen Prokonsuls Metellus sendet Flaminius eine vielbewunderte korinthische Courtisane in den Kerker, die dem Gefangenen eine Liebeserklärung macht und alles aufwendet, um ihn zur Verzichtleistung auf seine königlichen Ansprüche zu bestimmen. Allein Antiochus weist ihr entrüstet die Thür. Seiner warten jedoch nur neue Drangsale. Verkehrt auf einem Esel sitzend wird er durch Callipolis geführt — sein Haupthaar geschoren, er selbst in Sklavenkleidung. Doch er hält bis zum letzten Augenblicke sein Selbstbewußtsein aufrecht, und den ihn als Betrüger proklamierenden Kriegsknechten erklärt er kühn, daß er der wirkliche König Antiochus sei.

Er wird darauf nach Syracusa in den Gewahrsam des dortigen Prokonsuls Marcellus gebracht. Hier soll seine Unschuld endlich bewiesen werden. Marcellus' Gattin Cornelia wurde einst von Antiochus geliebt, er aber verließ sie in dem Augenblicke, als sie geneigt gewesen wäre ihn zu erhören. Nunmehr bringt er ihr alle Einzelheiten dieser Beziehungen in Erinnerung und zeigt ihr in einem Ringe, den er ihr damals geschenkt, unterhalb des Edelsteines einen zweiten, den niemand bisher bemerkt hatte. Auch findet er aus einer großen Anzahl von Schwertern jenes heraus, welches er ihrem Gatten einst — unter vier Augen — zum Geschenke gemacht hatte. Flaminius behauptet zwar jetzt, daß er dem Teufel seine Seele verschrieben, und daß ihm sein spiritus familiaris (!) zu solchem Wissen verholfen habe[1]) — aber vergebens. Marcellus läßt ihn gefangen

---

[1]) *— A contract 's sealed between*
The devil and this seducer, at the price
Of his damned soul. And his familiar Daemon
Acquaints him with these passages. (V, 2.)

setzen; doch auch Antiochus wird nach der Strafkolonie Gyarae im ägäischen Meere gebracht, um dort einem baldigen Tode entgegenzusehen.

Durch die Bestrafung des Flaminius widerfährt auch den oben erwähnten asiatischen Kaufleuten Gerechtigkeit, deren begründeten Klagen gegen die römische Habgier der hartherzige Statthalter kein Gehör schenken wollte. Jene gewannen zu ihrem Beschützer einen Priester der Cybele, Berecinthius, der auf seine Unverletzlichkeit pochend kühn ihre Partei gegen Flaminius ergreift. Trotzdem ist er die komische Person des Stückes. Er schließt sich später dem Antiochus an, und als dessen Schicksal sich infolge der freundlichen Aufnahme bei Prusias zum günstigen zu wenden scheint, schwelgt er bereits in Hoffnungen, wie er dereinst, nach Antiochus' Rehabilitierung, seinem lange verbissenen Groll gegen die Römer Luft machen werde. Es erinnert an Marlowes »Tamburlaine«, wenn er schwört, daß römische Senatoren seinen Siegeswagen ziehen sollten, und daß Flaminius' Nacken ihm als Schemel für seine Füße dienen werde. Selbst als er zu Callipolis hingerichtet werden soll, behält der beleibte Priester seine gute Laune und verlangt von den Henkersknechten nach seinem Tode ein geräumiges Grab. Als jene ihm seinen Galgenhumor verweisen, erwidert er:

I came crying into the world, and am resolved
To go out merrily.

Obwohl Massinger bei der Abfassung dieses Dramas an Hannibal gedacht zu haben scheint, der von den Römern verfolgt und schließlich von König Prusias von Bithynien an seine Feinde ausgeliefert wurde, hat man in dem klassischen Kostüm der Tragödie doch längst einen bloßen Deckmantel für Ereignisse erkannt, die damals in ganz Europa berechtigtes Aufsehen erregten. Wie Cunningham zuerst nachwies, ist unter dem Helden kein anderer als der unglückliche König Sebastian von Portugal zu verstehen, der 1578 in der Schlacht bei Alcassar den afrikanischen Königen unterlag und daselbst nach der herrschenden Meinung auch den Tod gefunden haben soll. Sebastian scheint dort auch wirklich gestorben zu sein, aber die verschiedenen Pseudo-Sebastiane, die später auftraten, unter diesen besonders der Calabrese Marco Tullio, hatten den Glauben des Volkes für sich, und zahllose Schriften verkündeten der Welt noch 20 Jahre nach der Schlacht von Alcassar, daß König Philipp III. in Marco Tullio den wirklichen Sebastian habe hinrichten lassen. Daß

diese Ansicht besonders in dem mit Spanien damals auf gespanntem Fuße stehenden England Anklang und Verbreitung finden mußte, ist begreiflich, und als ein Ausdruck dieser anti-spanischen Bewegung ist auch Massingers Drama zu betrachten.

Der Dichter war bestrebt, den Schleier, in welchen er die Vorgänge hüllte, möglichst durchsichtig zu machen. Mit fingirter Bescheidenheit entschuldigt er sich im Prolog wegen seiner »historischen Unwissenheit«, da er bloß ein '*English scholar*' sei, weist jedoch darauf hin, daß es sich hier um ein '*late and sad example*' handle. Ob er in seiner Auffassung desselben das Richtige getroffen habe, überlasse er der Beurteilung des Publikums. (Daher der Titel: '*Believe as You List.*')

Unter den tendenziösen Schriften, welche zur Verteidigung und Legitimierung des falschen Sebastian Marco Tullio erschienen, hat Koeppel[1]) in jener des französischen Historikers Pierre Victor Palma Cayet (geb. 1525, gest. 1610) die Quelle Massingers mit Sicherheit erkannt[2]). Die Uebereinstimmungen zwischen dem Bericht und Massingers Drama sind in der That so zahllos und so bedeutsam, daß an der Benützung des ersteren durch den Dichter nicht im geringsten gezweifelt werden kann. Man kann '*Believe as You List*' als bloße Dramatisierung, stellenweise sogar als Versifizierung der Erzählung Cayets mit Veränderung des Kostüms und der Personennamen bezeichnen. Die Charaktere, die sie bestimmenden Motive, sowie die Vorgänge sind in beiden Fällen dieselben.

Wie Marco Tullio sich 1598 mit seinem Anliegen an die Signoria zu Venedig wendet, so sucht Antiochus bei dem carthagischen Senate Hilfe. Die Merkmale, an welchen die asiatischen Kaufleute in ihm ihren König wiedererkennen, decken sich bis ins kleinste Detail mit jenen, welche bei dem Historiker die portugiesischen Kaufleute bestimmen, in Marco Tullio den totgeglaubten Sebastian zu sehen. Wie dieser, so wird auch Antiochus von seinen ungetreuen Begleitern beraubt. Die Stelle des stoischen Philosophen vertritt bei Cayet ein Eremit. Von Venedig infolge der Intervention des spanischen Gesandten (aus diesem machte Massinger seinen Flaminius) abgewiesen, begibt sich Marco Tullio zum Großherzog von Florenz (bei Massinger

[1]) l. c. p. 154.

[2]) *Chronologie Septenaire de l'Histoire de la Paix entre les Rois de France et d'Espagne. Contenant les Choses plus memorables aduenues en France . . . . depuis le commencement de l'an 1598 jusques à la fin de l'an 1604. Diuisee en sept livres. A Paris . . . MDCV.* (Livre IV, p. 234, b. ff.)

König Prusias von Bithynien). Die Kriegsdrohung verfehlt auch bei Cayet ihre Wirkung nicht, und Pseudo-Sebastian wird im Castel dell' Ovo zu Neapel (bei Massinger zu Callipolis) gefangen gesetzt. Nach dem Eselsritt wird er nach San Lucar de Barrameda (bei Massinger Syracusa) gebracht, und überzeugt hier den Herzog von Medina Sidonia (bei Massinger Marcellus) von seiner Identität, ganz in derselben Weise wie der Antiochus unseres Dramas. Das Vorbild von Massingers Cornelia ist die Gattin des Herzogs, eine Tochter des Prinzen von Eboli, die Marco Tullio gleichfalls an die geheimsten Details früherer wechselseitiger Beziehungen erinnert[1]).

Der Einwand, daß der französische Historiker und Massinger aus demselben Buche geschöpft haben könnten, wird durch den Schluß widerlegt, indem sowohl Cayet wie auch Massinger uns nichts über den Tod des vielverfolgten Königs berichten. Cayet, der sein Werk 1605 publizierte, hatte von der 1604 erfolgten Hinrichtung Marco Tullios zur Zeit der Abfassung des ihn betreffenden Abschnittes noch keine Kenntnis. Solange sein Manuskript noch nicht gedruckt war, befand sich jener allerdings noch im Kerker zu San Lucar. Ebenso sagt auch Antiochus am Ende des Dramas, als er ins Gefängnis abgeführt wird:

Then 'tis easy
To prophecy I have not long to live,
Though the manner how I shall die is u n c e r t a i n.

'*Believe as You List*' wurde dem Censor Sir Henry Herbert am 11. Januar 1630/31 vorgelegt, und dieser verweigerte dem Stücke damals die zur Aufführung notwendige Lizenz. Die Notiz, welche er darüber in seinem Office-book machte, lautet: '*I did refuse to allow a play of Massinger's, because it did contain dangerous matter, as the deposing of Sebastian King of Portugal by Philip the King of Spain, and there being a peace sworn betwixt the Kings of England and Spain*'[2]). Massinger scheint daraufhin einige Veränderungen in dem Drama vorgenommen zu haben, denn am 6. Mai 1631 erteilte Herbert die Lizenz zur Aufführung, und es wurde tagsdarauf von den King's Players dargestellt. Die Hauptrollen hatten Joseph Taylor

---

[1]) Eine genaue Vergleichung von Massingers Drama mit seiner Quelle s. bei Koeppel, l. c. p. 155 ff.

[2]) '*I had my fee notwithstanding, which belongs to me for reading it over and ought always to be brought with a book*' — fügt Sir Henry Herbert hinzu, eine Bemerkung, die für den Censor charakteristisch ist. — Collier, Annals II, p. 26.

(Antiochus), John Lowin (Flaminius) und Thomas Pollard (Berecinthius) inne. Wie weit jene Änderungen gingen, ist heute nicht mehr zu ermitteln, aber es ist anzunehmen, daß das Drama, als es dem Censor zum ersten Male eingereicht wurde, noch nicht im klassischen Kostüme spielte, und daß Massinger erst infolge des Verbotes der Aufführung die Handlung in das alte Rom verlegte. Hierauf weisen besonders die Anachronismen hin, welche alle derart sind, daß sie wohl aus jener ersten, im Geiste des XVI. Jahrhunderts gehaltenen Fassung herrühren können. Massinger unterließ es wahrscheinlich bei der flüchtigen Umarbeitung sie zu beseitigen. Außer Flaminius (s. o.!) sprechen auch andere Personen wiederholt vom Teufel. So sagt z. B. I. 2 ein asiatischer Kaufmann:

The devil, I think, who only knows him truly
Can give his charakter.

oder IV. 3. Berecinthius:

I've been kept in darkness
These five long days — no visitants devils but.

Auch Cornelia erzählt (V. 1.), daß Antiochus einst, mit einer Schärpe von ihrer Hand geschmückt, als ihr Ritter in den Kampf gezogen sei, was auf einen syrischen König des Altertums doch nicht recht paßt. Ebenso spricht das Erscheinen eines Prokonsuls der Provinz Lusitania (des alten Portugals) für diese Annahme.

Das Stück wurde am 9. September 1653 und am 29. Juni 1660 in die Stationers-Registers eingetragen. Da sich ein Manuskript desselben unter jenen befand, welche Warburtons Koch vernichtete, galt es wie die anderen lange Zeit für verloren. Erst 1844 entdeckte ein Mr. Beltz die Original-Handschrift, welche J. Crofton Croker 1849 für die Percy-Society (vol. XXVII.) herausgab. Diesen leider an vielen Stellen sehr lückenhaften Text — es fehlte u. a. ein ganzes Blatt des Manuskriptes — benutzte auch Cunningham, als er das Stück in seine Ausgabe der Werke Massingers aufnahm.

Abgesehen von der heute sichergestellten Sebastian-Interpretation erblickte man in diesem Drama auch noch eine Persiflage der englischen Zeitgeschichte, so daß es den Anschein hat, als ob der zur Kritik der ihn umgebenden Ereignisse geneigte Massinger hier zwei Fliegen mit einem Schlage getroffen hätte[1]). Der zweiten Auslegung

[1]) S. R. Gardiner. l. c. — A. Swinburne, der von der Quelle des Dramas allerdings keine Kenntnis hatte, läßt in seinem Aufsatze: «Philip Massinger» (*Fortnightly Review.* 1889. vol. XLVI. New Series. p. 1 ff.) mit Übergehung der Sebastian-Interpretation sogar nur die zweite Auffassung gelten.

zufolge wäre Antiochus ein Abbild des böhmischen Winterkönigs, Friedrichs V. von der Pfalz, der sich zuerst an die holländische Republik, dann an seinen Schwager Karl I. von England um Hilfe wendete, infolge der Intriguen des spanischen Gesandten und des Großschatzmeisters Weston daselbst jedoch nichts erreichte. Demnach entspräche der Republik Holland Carthago, Karl I. Prusias, dem spanischen Gesandten Flaminius, dem Großschatzmeister Philoxenus; unter Prusias' Gattin, die sich für den Flüchtling verwendet, wäre die englische Königin Henrietta Maria zu verstehen. Diese Hypothese gewinnt einige Wahrscheinlichkeit durch den Umstand, daß die Gattin des Prusias bei Cayet kein Vorbild besitzt. Doch hat Massinger andererseits auch die Figur der Kourtisane, welche Antiochus im Kerker besucht, frei hinzuerfunden, und es wäre immerhin möglich, bei ersterer dasselbe anzunehmen.

'*Believe as You List*' gehört jedenfalls zu den schwächeren Produktionen des Dichters. Dem Werke mangelt jene übermächtige tragische Gewalt, die seine besseren Schöpfungen auszeichnet. Der Schluß läßt vollends unbefriedigt. Ein bedeutenderes Interesse beansprucht das Stück nur insofern, als ihm unmittelbar zeitgenössische Vorgänge zu Grunde liegen.

XVIII.

The Fatal Dowry.[1])

Charalois, der Held des Dramas, ist der Sohn eines verstorbenen Marschalls, welchem Burgund viele Siege und Eroberungen verdankt. Nach dem Tode Karls des Kühnen borgte der Marschall grosse Summen Geldes für öffentliche Zwecke, war jedoch in der Folge nicht im Stande, seine Privatgläubiger zu befriedigen. Er wurde deshalb gefangen gesetzt, ohne daß man der Wohlthaten, die er dem Vaterlande erwiesen, im geringsten gedacht hätte. Im Gefängnisse starb der edle Mann kurze Zeit später, und die Gläubiger beanspruchen nun nach altem Rechte den Leichnam des Schuldners, damit er keines ehrlichen Begräbnisses teilhaftig werde.

---

[1]) *The Fatall Dowry: A Tragedy. As it hath beene often Acted at the Priuate House in Blackefryers, by his Majesties Seruants. Written by P. M. and N. F. London, Printed by John Norton, for Francis Constable, and are to be sold at his shop at the Crane, in Pauls Church-yard.* 1632. 4to. — Übersetzt von Wolf Grafen Baudissin (1836). (Die unselige Mitgift.)

Der junge Charalois ist über die Undankbarkeit des Volkes empört, und appeliert in dieser Sache an den Gerichtshof von Dijon. Allein die Vorstellungen des Advokaten Charmi, der sich der Sache mit grosser Wärme annimmt, bleiben erfolglos, und die Gläubiger beharren auf ihrem Rechte. Da erbietet sich ihnen der edle Charalois selbst zur Entlastung seines toten Vaters, und begiebt sich freiwillig in die Schuldhaft, wogegen die Gläubiger nun auf den Leichnam des Vaters verzichten.

Vor Gericht war Charalois von seinem wackeren Freunde Romont thatkräftig unterstützt worden; allein letzterer vergaß hierbei wiederholt die dem Gerichtshofe zukommende Achtung, und kam deshalb in Disziplinarhaft. Dem Benehmen der beiden Freunde war besonders Rochfort, der Ex-Präsident des Gerichtshofes von Dijon, mit großer Bewunderung gefolgt. Gerührt von der Liebe des jungen Mannes zu seinem Vater, ersucht er die Räte, ihm eine Bitte zu gewähren; eine solche sei durch das Gesetz jedem Mitgliede des Gerichtshofes, das in den Ruhestand trete, gewährleistet. Er verlangt die Freilassung Romonts und Charalois', welchem Ansuchen nach einigem Zögern stattgegeben wird. Dem edlen Jüngling schenkt Rochfort soviel Geld und Kleinodien, daß er die Gläubiger reichlich befriedigen kann, und bietet ihm schließlich, durch die Bewunderung für seinen Charakter hingerissen, die Hand seiner einzigen Tochter Beaumelle an. Da Charalois an ihrer Schönheit Gefallen findet, und Beaumelle es auch ihrerseits zufrieden zu sein scheint, wartet man nicht lange mit der Hochzeit. Rochfort giebt seiner Tochter sein ganzes Vermögen als Mitgift in die Ehe.

Beaumelle, eine sinnliche, Charalois durchaus nicht ebenbürtige Frauennatur, hatte nur aus Opportunitätsgründen in diese Ehe gewilligt. Sie unterhält schon seit längerer Zeit Beziehungen zu dem jungen Novall, einem eingebildeten Gecken, der täglich mehrere Stunden vor dem Spiegel zubringt, und in dessen Leben der Schneider die wichtigste Rolle spielt. Diesem Novall — er ist gleichfalls der Sohn eines Gerichtsrates, und sein Vater ist Rochforts Nachfolger in der Präsidentenwürde — verspricht die neuvermählte Beaumelle unter vielen Küssen, daß er sich trotz ihrer Heirat mit Charalois bald noch größerer Begünstigungen von ihrer Seite erfreuen solle. Charalois' Freund Romont, der die beiden belauschte, verweist Beaumelle ihr Benehmen auf das strengste. Da diese hierüber heftig erbost ist, erzählt er die Sache ihrem Vater Rochfort und bittet ihn, seiner Tochter ähnliche Vertraulichkeiten

mit andern Männern im Interesse seines Schwiegersohnes zu verbieten. Allein Beaumelle gelingt es, ihren Vater auf ihre Seite zu bringen, und Romont muß sich beschämt entfernen. Darauf macht dieser seinem Freunde Charalois selbst von den Vorgängen Mitteilung. Charalois weiß ihm jedoch für seine Aufmerksamkeit ebensowenig Dank, ja, er erkennt nicht einmal Romonts gute Absicht, sondern sieht in seinem Benehmen einen Mißbrauch seiner Freundesrechte, und bedeutet ihm, daß er sich durch die Kränkung, die er ihm zugefügt, seine Liebe für immer verwirkt habe. Romont läßt sich jedoch durch Charalois' Verblendung nicht irre machen. Den Dolch in der Hand, nötigt er den feigen Novall, einen Eid abzulegen und durch seine Unterschrift zu bekräftigen, daß er seine Bemühungen um Beaumelle einstellen werde. Als Romont ihn verlassen hat, begiebt sich aber Novall, unbekümmert um sein Versprechen, zu einem Stelldichein mit Beaumelle, welches ihm eine bestochene Zofe im Hause des Kupplers und Musikers Aymer verschafft hat. Hieher führt der Zufall auch Charalois, der von Aymers Meisterschaft im Singen gehört hat. Als dieser ihm eben vorspielt, hört er im Nebenzimmer seine Frau lachen. Er eilt dahin, überrascht die Ehebrecher auf frischer That, zwingt Novall, mit ihm zu kämpfen und tötet ihn. Die schuldige Gattin, die ihn auf den Knieen um Verzeihung anfleht, will Charalois nicht selbst verurteilen. Er fordert seinen Schwiegervater auf, seine Sache als Richter zu entscheiden. Dieser giebt ihm das Recht, die Ehebrecherin zu töten, was Charalois auch thut. Nachdem Rochfort so als Richter der Gerechtigkeit freien Lauf gelassen, giebt er auch seinem Schmerze als Vater Ausdruck. Der Zorn gegen den Mörder seiner Tochter kämpft in seinem Herzen mit der Bewunderung für Charalois' hohe und edle Gesinnung, die er bei so vielen Gelegenheiten bewunderte.

Der Gattenmörder wird zur Verantwortung vor Gericht gefordert, und dieses spricht ihn trotz der heftigen Gegenrede des alten Novall, der den Tod seines Sohnes rächen will, frei. Da übernimmt Pontalier, ein Klient des Hauses Novall, die Sache des Ermordeten und stößt seinen Dolch in Charalois' Brust. Zwar rächt Romont den Tod seines Freundes auf der Stelle — allein die gerechte Sache ist unterlegen.

Massinger erscheint auf dem Titelblatte dieser Tragödie als Kollaborator Nathanael Fields. Ob es sich jedoch hier um eine wirkliche Kompaniearbeit oder um eine bloße Neubearbeitung eines älteren Stückes von Field durch Massinger handle, ist ebensowenig sicher, wie bei '*The Virgin Martyr*'. Das Werk trägt in der vor-

liegenden Gestalt zwar den unverkennbaren Stempel Massinger'scher Dichtung, erinnert jedoch in seinem ganzen Geiste sehr auffallend an die beiden anderen Dramen, welche unter dem Namen Fields auf uns gekommen sind. (*'The Woman's a Weathercock'* 1612 und *'Amends for Ladies'* 1618). Ueber Field fehlen uns nähere Nachrichten; man vermutete, daß er mit dem gleichnamigen Schauspieler identisch sei, der nebst Hemminge, Condell, Burbadge u. a. in der ersten Folioausgabe der Werke Shakespeares genannt ist und der auch eine Rolle in Ben Jonsons *'Cynthia's Revels'* (1599/1600) innehatte.

'The Fatal Dowry' wurde stets als eine der hervorragendsten Tragödien der englischen Bühne anerkannt. Alle Figuren atmen Leben, jede einzelne, der komische Novall mit eingeschlossen, ist ein Meisterwerk der Charakteristik. Der Umstand, daß *'The Fatal Dowry'* nicht in Sir Henry Herberts Officebook vorkommt, sowie das Fehlen von Prolog und Epilog, gaben zu der Vermutung Anlaß, daß das Stück sehr frühen Datums sei, und einzelne englische Kritiker setzten seine Entstehung in das Jahr 1614 oder 1619. Dies ist unseres Erachtens jedoch nur dann anzunehmen, wenn wir Massinger als alleinigen Neubearbeiter eines älteren (vielleicht zu dieser Zeit verfaßten) Fieldschen Dramas betrachten. Jedenfalls müssen wir die Beschäftigung Massingers mit *'The Fatal Dowry'* — sei es nun, daß es sich um eine genuine Produktion des Dichters, oder bloß um die Bearbeitung eines älteren Stückes handle — in die Epoche der höchsten Entfaltung seines Talentes setzen[1]). Man vermutete in *'The Fatal Dowry'* auch jenes Werk, von welchem Massinger, Field und Daborne in ihrem kläglichen Briefe an Ph. Henslowe sprechen, dessen wir in der Biographie gedachten. Die Druckausgabe vom Jahre 1632 sagt bloß, daß es vor diesem Zeitpunkte von den *'Majesty's Servants'* im Blackfriars-Theater oft aufgeführt worden sei. Ein neuerlicher Versuch, das Stück auf die Bühne zu bringen, wurde am 27. August 1845 *'at Sadler's Wells'* gemacht.

Eine bestimmte Quelle zu dieser Tragödie ist bisher nicht gefunden worden. Nur für vereinzelte Momente giebt es mehr oder weniger sichere Anhaltspunkte. Das heldenmütige Benehmen des jungen Charalois, der sich selbst in die Gefangenschaft begiebt, um

---

[1]) Über die Frage, welche Scenen mit Sicherheit als von Massinger allein herstammend anzusehen seien, wurden wiederholt, und vielfach widersprechende, Konjekturen aufgestellt.

seinen daselbst verstorbenen Vater eines ehrlichen Begräbnisses teilhaftig werden zu lassen, ist demjenigen des athenischen Feldherrn Cimon nachgeahmt, der sich in derselben Weise für seinen Vater Miltiades opferte. Valerius Maximus, Cornelius Nepos und Plutarch berichten uns darüber, doch nur Valerius stellt es als freiwillige Handlung Cimons hin, während die beiden anderen Historiker Cimon gewaltsam in den Kerker schleppen lassen. Ersterer sagt voll Bewunderung[1]): '*Bene egissent Athenienses cum Miltiade, si eum post trecenta millia Persarum Marathone devicta, in exsilium protinus misissent, ac non in carcere et vinculis mori coegissent; sed, ut puto, hactenus saevire adversus optime meritum abunde duxerunt: immo ne corpus quidem eius, sic exspirare coacti, sepulturae prius mandari passi sunt, quam filius eius Cimon eisdem vinculis se constringendum traderet. Hanc hereditatem paternam maximi ducis filius, et futurus ipse aetatis suae dux maximus, solam se crevisse, catenas et carcerem, gloriari potuit*'[2]).

Veranlaßt durch eine Anspielung auf eine im 17. Jahrhundert sehr beliebte und viel gelesene Novelle des Cervantes, '*El curioso impertinente*'[3]), wollte Rapp in der Scene, in welcher Charalois seine schuldige Gattin mit Novall überrascht, eine Entlehnung aus einem Zwischenspiele desselben Dichters: '*El viejo zeloso*' (1615) erkennen[4]). Die Aehnlichkeit der beiden Scenen besteht jedoch nur darin, daß eine Frau ihren Mann betrügt, während er im Nebenzimmer ist. Von einer Entdeckung der Schuldigen ist in Cervantes' frivolem Entremes keine Rede. An eine Beeinflussung Massingers durch den Spanier ist daher kaum zu denken, obwohl er dessen Dichtung gewiß gekannt hat.

Einzelne Charaktere und Situationen aus '*The Fatal Dowry*' annektierte schon 1638 Massingers Freund John Ford für sein Drama '*The Lady's Trial*'; besonders die Figur des Aurelio trägt darin viele Züge von Charalois' treuem Freunde Romont. Eine Nachbildung erfuhr Massingers Werk jedoch erst durch Nicholas Rowe (geb.

---

[1]) *Val. Maximus. De dictis factisque memorabilibus etc. Lib. V. cap. III. De ingratis externorum. 3.*

[2]) Desselben Vorfalles gedenkt Val. Maximus noch einmal an anderer Stelle. [Lib. V. cap. IV. *De pietate in parentes. Cujus exempla externorum sunt. 2.*]

[3]) *Away, thou curious impertinent!* (Giff. III, p. 418.)

[4]) Moriz Rapp. Studien über das engl. Theater. 1. und 2. Abteilung Tübingen 1862. p. 243.

1673, gest. 1718), in dessen berühmter Tragödie '*The Fair Penitent*' (1703)[1]. Der poeta laureatus Rowe, der sich durch seine Ausgabe der Werke Shakespeares ein dauerndes Verdienst erworben hat, blieb als Dichter in diesem Falle weit hinter seinem Vorbilde Massinger zurück. Die große Zeit der englischen Tragödie war damals schon lange vorüber.

Rowe verlegte die Scene nach Genua und war bestrebt, das Stück nach dem Geschmacke seiner Zeit mit Beobachtung der drei Einheiten in eine möglichst «regelmäßige» Tragödie umzuwandeln. Er strich die ersten zwei Akte Massingers aus seinem Plane und verwies den darin verarbeiteten Stoff in Erzählungen. Er beginnt bereits mit der Hochzeit Altamonts (Charalois) und Calistas (Beaumelle). An Stelle des geckenhaften Novall setzt Rowe die sympathische Gestalt Lotharios, durch welche Änderung Calistas Schuld um ein bedeutendes geringer erscheint, und die Sympathien des Zuschauers resp. Lesers den Schuldigen zugewendet werden. Dazu kommt noch, daß Altamont sich mit Calista vermählt, obwohl er von ihrer Abneigung gegen ihn überzeugt ist. Die Entdeckung der Schuld erfolgt durch einen Brief Calistas an Lothario, welchen Horatio (Rowes Romont) findet. Als dieser dem Lothario alle ferneren Bemühungen um die Gattin seines Freundes verbietet, soll es zum Duell zwischen den beiden kommen. Kurz vor der verabredeten Stunde will Horatio Calista zwingen, ihm zu schwören, daß sie Lothario nie mehr sehen wolle. Jene weist ihn entrüstet zurück und bezichtigt ihn der Verleumdung bei ihrem Gatten Altamont, und dieser ist nahe daran, seinen besten Freund selbst zu töten. Jm 4. Akte überzeugt er sich jedoch von Calistas Schuld und wird von ihrem Liebhaber im Zweikampfe erstochen. Diese Ereignisse haben zur Folge, daß Sciolto (so heißt Rowes Rochfort) den Mord seines Schwiegersohnes an seiner eigenen schuldigen Tochter sühnen will. (!) Allein er fühlt sich begreiflicher Weise zu dieser widernatürlichen Aufgabe nicht stark genug, und muß sich darauf beschränken, ihr einen Dolch in die Hand zu drücken. Mit diesem macht die '*Fair Penitent*' ihrem Leben selbst ein Ende, nachdem sie erfahren hat, daß ihr Vater der Rache der Freunde Lotharios zum Opfer gefallen ist. Die beiden letzten Akte von Rowes Tragödie streifen ans lächerliche. Die in endlosen Reden deklamierende reuige Calista kann uns für das Gebahren des grausamen Bühnenvaters Sciolto nicht entschädigen. Ein

[1]) *Plays written by Nich. Rowe, Esq.* London 1736. vol. II.

Mann, der seine Tochter nicht tötet, wird ihr wohl auch nicht raten, sich selbst zu töten, geschweige denn ihr selbst die Mordwaffe einhändigen, wie es Sciolto thut[1]). '*The Fair Penitent*' erfreute sich jedoch trotz ihrer offenbaren künstlerischen Mängel alsbald eines Weltrufes. Eine französische Übersetzung des Stückes durch den Abbé Seran de la Tour wurde bereits 1750 im Theâtre français zu Paris aufgeführt. Zehn Jahre später erschien daselbst eine freie Bearbeitung der '*Caliste*' durch Colardeau. Die erste deutsche Übersetzung findet sich in den schon zitierten «Neuen Probestücken der englischen Schaubühne aus der Ursprache übersetzt von einem Liebhaber des guten Geschmacks» (Basel 1758). Ihr folgte kurze Zeit später jene von Chr. H. Schmid[2]).

Eine unvollendete Neubearbeitung von Massingers Tragödie hinterließ Aaron Hill unter dem Titel '*The Insolvent or Filial Piety*'.

XIX.

The City Madam[3]).

Die Titelfigur dieses ausgezeichneten Charakterlustspiels ist Lady Frugal, die Frau des reichen Kaufmanns Sir John Frugal, die in läppischer, über die Grenzen ihres Standes hinausstrebender, weibischer Eitelkeit die Dame vom Hofe spielen will und zur Karikatur einer solchen wird. Dies zeigt sich sowohl in ihrer Kleidung und in der Wahl ihrer Dienerschaft, als auch in der Erziehung ihrer beiden Töchter, Anne und Mary, denen sie ihre verrückten Prinzipien von frühester Jugend an eingeimpft hat. Die traurigen Früchte dieses Einflusses treten in dem Augenblicke zu Tage, da sie sich verloben sollen, ein Ereignis, von welchem sich Lady Frugal viel verspricht, da sie ihr Hausastronom und Kalendermacher, Staregaze, bereits vor langer Zeit versichert hat, daß diese Verbindungen unter einem sehr glücklichen Stern geschlossen werden würden.

Die Bewerber um Anne und Mary sind sehr ungleicher Natur. Sir Maurice Lacy ist ein junger, übermütiger Edelmann, der bei

---

[1]) s. Cumberlands Vergleich der Roweschen Tragödie mit ihrem Vorbilde im Observer. Nr. 57. 58. 59 bei Gifford, III, pp. 453—472.

[2]) Im 3. Bande seines «Englischen Theaters» (7 Bde. Leipzig 1769 ff. 8°).

[3]) *The City-Madam, a Comedie.* London 1658 u. 59. 4to. — Gewidmet *To the truly Noble and Virtuous Lady and Countess of Oxford.* — Das Stück wurde von Wolf Grafen Baudissin (1836) ins Deutsche übersetzt (Die Bürgersfrau als Dame).

dieser Heirat in erster Linie an die Bezahlung seiner Schulden denkt, Mr. Plenty dagegen ein bescheidener Landritter. Nach einem Streite, der dadurch entstanden war, daß Lacy von Plenty forderte, er solle sich in der Nähe von Frugals Hause nicht eher blicken lassen, bis er selbst eine Wahl zwischen den Töchtern getroffen, versöhnen sich die beiden, und Lacy hält um die ältere, Plenty um die jüngere an. Als jedoch Anne bereits im Voraus die unverschämtesten Anforderungen in Bezug auf ihre Stellung und Bedienung im Hause an ihren zukünftigen Gatten macht, und Mary dem ihrigen zu erkennen giebt, daß sie ihn in ihrer Ehe als gänzlich nebensächlich zu behandeln gedenke, geben die beiden Gentlemen ihre Absichten auf und entfernen sich.

Erscheinen Lady Frugal und ihre Töchter hierin lächerlich, so ist ihr Verhalten gegen Luke Frugal, den Bruder John Frugals, geradezu abscheulich. Jener war durch seinen jugendlichen Leichtsinn in Schuldhaft geraten und von seinem Bruder ausgelöst worden. In seinem Hause aufgenommen, wird er von den Frauen zu den niedrigsten Dienstleistungen und als Laufbursche verwendet. Die geringste Versäumnis, die er sich zu Schulden kommen läßt, wird von seiner Schwägerin und von seinen Nichten benützt, um ihn fühlen zu lassen, wie sehr er ihnen zu Danke verpflichtet sei. Luke scheint alles dies in Geduld und mit Selbstverleugnung zu ertragen; erst im späteren Verlaufe der Handlung entwickelt sich sein Charakter in seiner wahren Gestalt.

Nachdem sich Annes und Marys Freier zurückgezogen haben, begiebt sich John Frugal, der dem Treiben der weiblichen Mitglieder seiner Familie schon lange mit Besorgnis zugesehen hat, zu Lord Lacy, dem Vater Maurices, um ihn um Rat zu fragen. Die beiden kommen überein, an den Frauen eine gründliche Kur vorzunehmen. Zugleich soll die Stellung des bedauernswerten Luke im Hause gebessert werden. Nun verlassen Sir John Frugal und die beiden Bewerber London bis auf weiteres. Nach einiger Zeit erscheint Lord Lacy bei Lady Frugal, um ihr zu melden, daß ihr Gatte gestorben sei und testamentarisch seinen Bruder Luke zum alleinigen Erben seines Vermögens eingesetzt habe. Es ist begreiflich, welche Veränderung es im Hause verursachen muß, wenn der ehemals so verachtete Oheim plötzlich zum Herrn wird. Luke scheint übrigens mit den Ideen seiner Schwägerin zu harmonieren. Er thut, als ob er all das, was sie und ihre Töchter ihm angethan, vergessen hätte, zeigt sich mit ihren närrischen Projekten einverstanden, und verspricht ihnen die

Realisierung ihrer absurdesten Wünsche. Allein er hält sein Wort nicht. Bald wird es offenbar, daß tückische Habgier ihn bei all seinen Schritten leitete. Lady Frugal und ihre Töchter müssen in der Folge sowohl ihrem Toilettenluxus als ihrer Dienerschaft entsagen, und der Sterndeuter, der für seine falschen Prophezeiungen über Annes und Marys Verlobung schon von den Frauen mit Stockhieben traktiert worden war, wird nun vollends aus dem Hause gejagt. Sehr hart ist auch Lukes Vorgehen gegen die Schuldner seines Bruders, welche zu ihm kommen, um ihn um Verlängerung ihrer Darlehen oder um neue Vorschüsse zu bitten. Scheinbar die Herzensgüte selbst, sagt er ihnen zu was sie wünschen. Aus Freude darüber veranstaltet einer der Schuldner, ein Lehrling John Frugals, Luke zu Ehren sogar — an einem ziemlich zweifelhaften Orte — ein Bankett, zu welchem letzterer geladen wird, um hier als Wohlthäter gebührend geehrt und gefeiert zu werden. Die Dirne Shave-'em soll ihn empfangen, wie Cleopatra ihren Antonius; allein Luke verzichtet auf diesen Empfang; er hat sich diesen Augenblick ausersehen, um seiner Habsucht genüge zu thun. Die ahnungslosen jubilierenden Schuldner werden sämtlich von der Justiz in Gewahrsam genommen.

Zu dieser Zeit hat Lord Lacy bereits John Frugal und die beiden Freier als Indianer in Lukes Haus gebracht, mit der Bitte, sie zu beherbergen und zum Christentum zu bekehren. Merkwürdig ist es immerhin, daß Luke seinen Bruder in der Verkleidung nicht erkennt. John Frugal unterzieht nun die Denkungsart Lukes einer näheren Prüfung. Er spiegelt ihm vor, daß ihm der Teufel, den er als Indianer anbete, große Schätze versprochen habe, wenn er ihm eine verheiratete Frau und zwei reine Jungfrauen opfere. Luke, dessen Habsucht bei der Aussicht auf einen Gewinn rege wird, denkt sofort an seine Schwägerin und seine Nichten, die er nun zu bestimmen versucht, Königin in Virginia zu werden.

Die Lösung wird herbeigeführt, als der im Dienste des Teufels stehende Indianer seinem Bruder ein Bankett giebt. Bei diesem erscheinen die drei Frauen, im Begriffe sich nach Amerika einzuschiffen. Weinend nehmen Anne und Mary von den Bildnissen ihrer Freier Abschied und beteuern, daß sie ihren früheren Hochmut bitter bereuten und jetzt gerne alles gut machen wollten, wenn sie nun ihre Gattinnen werden könnten. Ebenso versichert Lady Frugal vor einem Bilde ihres totgeglaubten Gatten diesen ihrer Liebe. In diesem Augenblick treten Lacy und Plenty hervor, geben sich zu erkennen und schließen ihre Bräute in die Arme. Auch John Frugal

wirft seine Indianerverkleidung ab. Der Zweck der Intrigue, die Besserung der Lady Frugal und ihrer närrischen Töchter ist erreicht, den Schuldnern werden ihre Verbindlichkeiten nachgesehen, und den hämischen Luke verbannt man aus dem Hause.

'*The City Madam*' ist ein vortreffliches Lustspiel, doch reicht es an '*A New Way to Pay Old Debts*', dem es in Idee und Anlage am meisten ähnelt, nicht heran. Der Mangel einer einheitlichen Handlung und eines exakt durchgeführten Gedankens macht sich hier bereits fühlbar. Es ist das einzige Stück Massingers, welches den Typus der Familienkomödie, eines für die englische Bühne charakteristischen Genres, repräsentiert. In dieser Hinsicht erinnert es an '*Eastward ho!*', mit welchem Werke es auch die Figuren eines verschwenderischen Lehrlings und eines übermütigen Mädchens gemein hat[1]). Bei den Anforderungen, welche Anne und Mary bereits vor der Verlobung an ihre zukünftigen Gatten stellen, scheint der Dichter sich der Maria in seines Freundes Fletchers Drama '*The Woman's Prize*' (ca. 1615, II, 6.) erinnert zu haben. Daß solche Fälle zu Massingers Zeiten wirklich vorkamen, beweist der von Gifford[2]) angeführte Brief der Elizabeth Spencer, Tochter des Lord Mayors Spencer, die ähnliche Stipulationen von ihrem Bräutigam und späteren Gatten, Sir William Compton, verlangte.

'*The City Madam*,' entschieden das letzte Produkt der Glanzepoche der dramatischen Thätigkeit Massingers, wurde am 25. Mai 1632 von Sir Henry Herbert lizensiert, und von der King's Company aufgeführt[3]). Im Druck erschien das Stück erst 26 Jahre später, lange nach Massingers Tode, herausgegeben von dem Schauspieler Andrew Pennycuicke (1658 u. 59). Dieser widmet es der Gräfin Anna von Oxford, der ersten Gattin Aubreys de Vere, zwanzigsten und letzten Earls von Oxford, die eine Verwandte der Pembrokes war, jener Familie, welcher der Dichter soviel verdankte. Pennycuicke spricht mit der größten Verehrung von Massinger und seinen Werken und meldet uns, daß speziell das vorliegende vom Publikum sehr beifällig aufgenommen worden sei. 1771 kam eine Neubearbeitung

---

[1]) s. des Verf. Aufsatz «John Marston», Shakespeare-Jahrbuch XXXIII, p. 112 ff.

[2]) IV, 43.

[3]) Fleay (Chron. I, 225) bemerkt zu '*The City Madam*': '*An old play altered — I believe the original was written ca. 1619 — it was Jonsons*' (!). — Wir gestehen, daß wir nicht begreifen, wie Fleay den Namen Ben Jonsons mit einer Komödie dieses Charakters in Verbindung bringen konnte.

von James Love unter dem Titel '*The Cure of Pride*' zur Aufführung. Dieselbe soll jedoch nach Giffords Urteil nicht besonders zu loben gewesen sein, und erschien auch nicht im Druck. Eine zweite, von James Bland Burges: '*Riches, or the Wife and Brother*' wurde 1810 gegeben. (Gedr. im selben Jahre, London 8°.)

XX.

The Guardian[1])

Der neapolitanische Edelmann Severino wurde von seinem nunmehrigen Schwager Monteclaro auf offener Straße durch einen Schlag ins Gesicht beleidigt. Um sich zu rächen, zog er das Schwert und verwundete seinen Gegner, der fortan für tot galt. Severino wurde durch königliches Urteil verbannt und trat als Räuberhauptmann an die Spitze einer Banditenbande. Zur Zeit des Beginnes der Handlung haust Severino bereits durch 17 Jahre mit seinen Genossen in den Wäldern unweit seiner Vaterstadt, stets in der Meinung, Monteclaro getötet zu haben. Seine treue Gattin Jolante und eine kleine Tochter Calista hat er daheim zurückgelassen. Die letztere ist während Severinos langer Abwesenheit zur Jungfrau herangeblüht und wird von dem Junker Caldoro umworben. Allein sie weist ihn von sich und schenkt ihr Herz einem jungen Wüstling, Adorio, der ihr von Anfang an erklärt, daß er von einer Heirat nichts wissen wolle, und sie schließlich im Stiche läßt. Calistas Leidenschaft hat jedoch einen solchen Grad erreicht, daß sie sich über die Anforderungen guter Sitte hinwegsetzt. Sie sendet ihre Zofe und Vertraute Mirtilla zu Adorio mit einem Briefe, in welchem sie ihm ihre Liebe beteuert, ihm mit den lebhaftesten Farben schildert, wie unbehaglich sie sich im Hause ihrer allzustrengen Mutter befinde, und ihn bittet, sie durch eine nächtliche Entführung zu befreien. Adorio, dessen Herz sie sich durch diesen Schritt zurückerobert, trifft sofort alle nötigen Vorbereitungen.

Kritischer wird die Situation, als sich nun auch die Zofe Mirtilla, Calistas Liebesbotin, in Adorio verliebt, und ihre Herrin bittet, nach

---

[1]) *The Guardian. A Comical-History. As it hath been often acted at the Private-House in Black-friars, by his late Majesties Servants, with great Applause. Written by Philip Massenger, Gent. London Printed for Humphrey Moseley, and are to be sold at his shop at the sign of the Prince's Arms in St. Pauls Church-yard 1655.* — Prolog und Epilog sind vorhanden.

gelungener Flucht einen der Leute Adorios zurückzusenden, der sie mitnehme, damit sie ihr Schicksal teile. Calista sagt ihr dies zu. Der Zufall fügt es nun, daß Mirtilla, welche die Kleider mit ihrer Herrin vertauscht hat, von Adorio selbst entführt wird, indes Calista in die Hände ihres Anbeters Caldoro fällt, der sich in jener Nacht in Begleitung seines Vormundes Durazzo in der Nähe ihres Hauses ergeht. Der Geistesgegenwart des letzteren ist es zu danken, daß sich Caldoro in seine Lage findet und sich den unverhofften Raub nicht wieder entgehen läßt. Calista und Caldoro erkennen zu spät ihren Irrtum.

Diese verhängnisvolle Nacht bringt noch eine dritte Verwechslung mit sich. Monteclaro, Severinos für tot geltender Schwager, ist als Franzose verkleidet, unter dem Namen Laval, nach Neapel gekommen, und hat hier die Augen seiner Schwester Jolante auf sich gezogen, welche zu dieser Zeit der Strohwitwenschaft nach Severino müde geworden ist. Nicht ahnend, daß es ihr eigener Bruder sei, entbrennt sie in heftiger Liebe zu ihm und läßt ihn durch eine Vertraute, Calipso, bitten, sich nächste Nacht bei ihr einzufinden. Auch Monteclaro muß gänzlich übersehen haben, daß es seine Schwester sei, die ihm ihre Gunst so unvermittelt zu Teil werden läßt, erklärt sich bereit, der Aufforderung Folge zu leisten, und macht sich zur bestimmten Stunde auf den Weg. Gerade in derselben Nacht ist Severino heimlich nach Neapel gekommen, um seine Gattin zu besuchen. Zu seinem größten Erstaunen findet er sie geschmückt, in einem von Wohlgerüchen erfüllten Gemache, an einem mit Speisen bedeckten Tische. Sie erwartet eben Monteclaro. Severino erfaßt alsbald die Situation und fesselt die Ahnungslose. Während er sie allein läßt, um den Mann zu suchen, welchen sie erwartete, hat Calipso den unglücklichen Gedanken, Jolante zu entfesseln und selbst ihre Stelle einzunehmen, weil sie auf diese Weise alles zum Guten zu wenden hofft. Severino kehrt bald darauf mit einem Messer zurück und verwundet die Gefesselte, in der Meinung, es sei seine Gattin, im Gesichte. Erst später entdeckt er die Verwechslung. Nun glaubt er, daß Jolante durch ein Wunder Gottes gerettet worden sei, und hält sie fortan für unschuldig. Allein Calipso hat durch Severinos Messer ihre Nase unwiderbringlich verloren.

Unterdessen läßt sich die entführte Calista von Caldoro, der sie mit Liebesbeteuerungen bestürmt, allmählig umstimmen, und legt ihre bisherige Sprödigkeit gegen ihn ab, da sie sich von Adorio neuerdings verlassen glaubt. Dieser verwünscht dagegen sein Mißgeschick

und kann sich nicht mit dem Gedanken befreunden, die Zofe für die Herrin hinzunehmen.

Im 5. Akte finden sich alle an den Vorgängen der letzten Nacht beteiligten Personen in dem Walde zusammen, wo Severinos Räuberbande — diesmal unter der Führung seines Stellvertreters Claudio — ihr Unwesen treibt. Hierher kommt auch der König Alphonso von Neapel, der von Severinos Treiben gehört hat. Eine Verkleidung als alter Mann macht ihn unkenntlich. Alphonso war in letzter Zeit vielfach gebeten worden, den vermeintlichen Mörder Monteclaros wieder zu Gnaden aufzunehmen, und der letztere hatte ihn in seiner Maske als Laval selbst darum angegangen. Alphonso läßt sich von den Räubern gefangen nehmen und erzählt, um Severino auf die Probe zu stellen, daß er der Vater zweier Söhne sei, die sich um die Befreiung von Christensklaven aus der türkischen Gefangenschaft große Verdienste erworben hätten, nun aber selbst in dieselbe geraten seien. Severino erklärt sich sofort bereit, alle Schätze, die er im Laufe der Jahre angehäuft, hinzugeben, um die beiden Jünglinge auszulösen. Dieser Beweis edler Gesinnung, die zarte Schonung, welche die Banditen Frauen gegenüber stets an den Tag legten, sowie der Umstand, daß sie die Passanten nie an ihrem Leben gefährdeten, sondern sie nur des Geldes beraubten, würden den König, der seine Verkleidung unterdessen abgeworfen hat, zur Begnadigung Severinos bestimmen, allein noch hält er letzteren für den Mörder Monteclaros. Das letzte Hindernis wird behoben, als dieser sich zu erkennen giebt. Zwei Ehen werden geschlossen. Calista reicht ihre Hand dem lange verschmähten Caldoro; Adorio aber kann beruhigt die Zofe Mirtilla heimführen, da sich indessen herausgestellt hat, daß sie edler Abkunft ist.

Caldoros Vormund Durazzo giebt zu dem Stücke nicht viel mehr als den Namen her. Er ist eine mit Humor gezeichnete Figur, ein alter Lebemann, der sich freut, wenn sein Mündel bisweilen einen losen Streich begeht; stets weist er ihn an, das Leben recht zu genießen, ohne auf die Vorstellungen solcher zu achten, die seine Prinzipien als für einen Vormund nicht angemessen erklären. Gelungen ist auch die Figur des «Libertine» Adorio. Im ganzen aber finden wir Massinger in diesem Stücke lange nicht mehr auf der Höhe seiner Gestaltungskraft; es fehlt der einheitliche Plan, die Handlung macht den Eindruck eines Flickwerkes. Nur in wenigen Scenen (z. B. IV, 2, da Adorio bemerkt, daß er statt der Herrin die Zofe entführte) kommt das Talent des Dichters noch zur rechten

Entfaltung. An vielem von dem, was wir Massinger heute zur Last legen, mag jedoch auch der Umstand schuld sein, daß das Stück erst 22 Jahre nach seiner Abfassung, lange Zeit nach des Dichters Tode, gedruckt wurde.

'*The Guardian*' wurde am 31. Oktober 1633 lizensiert und im Blackfriars Theater unter großem Beifalle von den *Kings Majesties servants* aufgeführt. Sir Henry Herbert berichtet uns auch über eine Aufführung bei Hofe, die wenige Monate später stattfand[1]). Im Druck erschien das Werk aber erst 1655 zusammen mit '*The Bashful Lover*' und '*A Very Woman*' in dem von Moseley herausgegebenen Bande '*Three Newe Playes etc.*'

Die Komödie ist aus verschiedenen novellistischen Elementen zusammengesetzt. Die Frau, welche, wie hier Jolante, von ihrem Mann bei einem Liebeshandel überrascht und gefesselt wird, und deren Stelle, während der Abwesenheit jenes eine andere einnimmt, sodaß der Mann bei seiner Rückkehr an die Unschuld seiner Gattin glauben muß, ist eine in Novellen häufig erscheinende Figur. Boccaccios Decameron (VII. 8) enthält eine verwandte Erzählung. Mehr Ähnlichkeit mit der Fabel von Massingers Drama zeigen die 40. Novelle des II. Teiles bei Malespini, die 1. des Campeggi, die 38. der '*Cent Nouvelles Nouvelles*', die 10. des '*Patrañuelo*' von Juan de Timoneda (1576) und die 1. der 1620 erschienenen Novellensammlung '*Westward for Smelts*' ['*The Fishwife of Brainford's Tale*']. Das Urbild aller dieser Geschichten ist Bidpais Erzählung von dem Mönch und dem Dieb[2]), die wiederum auf die Hitopadesa zurückgeht[3]). Massingers direkte Vorlage war entweder die Version, welche sich in dem Buche des Erycius Puteanus (Henry du Puy): «Comus, sive Phagesiposia Cimmeria, Somnium» (in lateinischer Sprache gedruckt 1608 und 1611 zu Löwen, in französischer Über-

[1]) *The Guardian, a play of Mr. Massingers, was performed at Court on Sunday the 12. January 1634, by the kings players, and well likte.* — Collier, Annals II. p. 58.

[2]) Das Buch des Weisen in lust- und lehrreichen Erzählungen des indischen Philosophen Bidpai. Aus dem Arabischen von Philipp Wolff. Zweite Auflage. 1. Teil. Stuttgart. J. Scheible's Buchhandlung. 1839. p. 29 ff.

[3]) Über die Verbreitung dieses Motivs s. Dunlop-Liebrecht p. 242 f. M. Landau, Quellen des Decameron. p. 132 ff. v. d. Hagen, Gesamtabenteuer No. 43. E. Koeppel l. c. p. 142 ff. P. Arfert, Das Motiv von der unterschobenen Braut. Rostocker Diss. 1897, p. 54 ff.

setzung 1613 zu Paris[1]), findet, oder die Romance '*The Cimmerian Matron*' (in 8°)[2]), die, wie der Titel bereits anzeigt, auf Puteanus zurückgeht. Einem dieser beiden Werke hat der Dichter außer der Geschichte der Jolante auch die Namen mehrerer anderer Figuren in seinem Stücke entnommen[3]).

Die Zofe Mirtilla, die sich in den Geliebten ihrer Herrin verliebt, ist eine Wiederholung der Aminta aus Fletchers '*The Maid in the Mill*' (1623), mit der sie auch die laxe Moral gemeinsam hat.

Der verbannte Severino, welcher Banditenhauptmann wird, war ebenfalls keine neue Erscheinung in der damaligen englischen Litteratur. Ähnliche Figuren finden sich in unzähligen Novellen und Komödien jener Zeit (z. B. Charles, der Earl of Bulloigne in Heywoods '*Four Prentices of London*' 1615). Der Umstand, daß Severino die Räuber von den ärgsten Übelthaten nach Möglichkeit zurückhält, gemahnt an Shakespeares '*Two Gentlemen of Verona*', wo Valentin einen ähnlichen günstigen Einfluß auf die Banditen ausübt. Auch die Handlung dieses Dramas findet im Revier der Räuber ihren Abschluß. Das englische Volk fand an Gestalten, die es an Robin Hood gemahnten, stets besonderen Gefallen[4]).

Ein Plagiat an Massingers '*Guardian*' beging die dramatische Dichterin Mrs. Aphra Behn in ihrer Komödie '*The City Heiress or Sir Timothy Treatall*' (1681), zu welcher sie nebenbei auch vieles aus Middletons '*A Mad World My Masters*' entlehnte. Das Stück, zu welchem Otway den Prolog dichtete, fand bei der ersten Aufführung im Dukes Theater großen Beifall.

XXI.

A Very Woman or the Prince of Tarent.

Don John Antonio, Prinz von Tarent, liebt Almira, die Tochter des Vizekönigs von Sizilien. Diese erhört ihn jedoch nicht, da sie

---

[1]) *Comus ou banquet dissolu des Cimériens, traduit du Latin d'Erycius Puteanus par Nicol. Pelloquin.* in 12°.

[2]) Langbaine p. 356.

[3]) Hole, *Remarks on the Arabian Nights' Entertainments 1797.*

[4]) A. Cowleys (1641) und David Garricks (1759) gleichnamige Komödien, sowie Th. A. Arne's komische Oper '*The Guardian*' (1764) haben mit Massingers Drama nur den Titel gemeinsam und behandeln ganz andere Stoffe.

ihre Liebe dem Sohne des Herzogs von Messina, Don Martino Cardenes zugewendet hat. Ihre Abneigung gegen den Prinzen geht soweit, daß sie ein kostbares Geschmeide, welches er ihr verehrt, einem Pagen ihres Geliebten giebt. Don Martino ist in seinem Stolze auf die Gunst Almiras herzlos genug, seinen unglücklichen Nebenbuhler zu verspotten. Das Wortgefecht führt zum Zweikampfe, in welchem Martino schwer verwundet wird. Der Prinz wird gefangen genommen. Mit Hilfe Don Pedros, des ihm wohlgesinnten Bruders seiner Angebeteten, gelingt es ihm jedoch, aus dem Kerker zu entkommen. Im Begriffe, in Begleitung eines befreundeten Hauptmannes von Sizilien nach Malta überzusetzen, werden beide von Piraten überfallen und als Sklaven fortgeführt. Auf dem Markte zu Messina feilgeboten, wird der durch seine Kleidung vollständig unkenntlich gemachte Prinz an Cuculo, den Haushofmeister des Königs von Sizilien verkauft.

Der weitere Fortgang der Handlung wird durch Cuculos Gattin vermittelt Diese trägt den ominösen Namen Borachia (die Betrunkene) und ist mit der Beaufsichtigung Almiras und ihrer Base Leonora betraut. Zu der letzteren unterhält der schon erwähnte Bruder Almiras, Don Pedro, zarte Beziehungen, kann Leonora jedoch wegen Borachias Wachsamkeit nicht so häufig sehen, wie es beide wünschen. Sie nehmen daher zur List ihre Zuflucht und benützen in gelungener Weise die schon durch Borachias Namen angedeutete Schwäche dieser würdigen Dame. Der als Sklave verkapptePrinz stellt sich gerne in die Dienste des Liebespaares, um sich seinem Freunde, der ihn nicht erkennt, gefällig zu erweisen, und dank seiner Mithilfe erliegt Borachia in einer meisterhaften Scene alsbald den Versuchungen ihrer Trunksucht.

Zu dieser Zeit erblickt Almira den Sklaven, und sie, die aus Trauer über Don Martinos Verwundung eben noch dem Wahnsinn nahe war, wird nun von heftiger Liebe zu ihm ergriffen. Sie ahnt nicht, daß sie mit demselben Prinzen spricht, den sie stets so schnöde von sich gewiesen. Dieser hält es zwar für seine Pflicht, sich ihr zu erkennen zu geben, aber dies ändert nun nichts mehr an ihrer Gesinnung, und sie erklärt ihm unumwunden ihre Neigung. Auch der Prinz giebt ihr bald neue Beweise seiner Liebe. Als ein rachsüchtiger Sklave sich mit maurischen Piraten verbündet, um Almira und Leonora zu entführen, springen er und Don Pedro im entscheidenden Augenblicke hinzu und entreißen den Räubern die Mädchen.

Der einzige Umstand, welcher den Prinzen anfangs abhielt, seine Verkleidung abzuwerfen, war, daß er Don Martino getötet zu haben glaubte. Dieser ist jedoch unterdessen durch die Pflege seines Arztes, Paulo, genesen. Diesem gelingt es auch, die an Verzweiflung grenzende Melancholie des Kranken zu bannen. Zu diesem Zwecke spricht er als Priester, als Soldat und als Philosoph verkleidet zu ihm, und erreicht, daß Don Martino der nunmehr aussichtslosen Liebe zu Almira entsagt und die Ruhe seiner Seele wiederfindet, deren ihn die Reue über sein herzloses Vorgehen dem Prinzen gegenüber beraubt hatte. Für seine Dienste verlangt Paulo keine andere Entlohnung, als daß eine Schule für angehende Ärzte gestiftet werde. Nachdem sich alles zum Guten gewendet hat, kann der Vizekönig am Ende des Stückes die Hände zweier Paare ineinander legen: Almira wird des Prinzen, Leonora Don Pedros Gattin.

'*A Very Woman*' wurde am 6. Juni 1634 für die Bühne lizensiert und «unter großem Beifalle» im Blackfriars-Theater von den '*late Majesty's servants*' aufgeführt. Wie sich aus einer Eintragung Moseleys in die Stationers-Books (vom 9. Sept. 1653) ergiebt, führte das vorliegende Drama nebenbei noch den zweiten Titel '*The Woman's Plot*'. Ein Stück mit dem letzteren Namen wurde bereits 1621 bei Hofe aufgeführt, und ein Manuskript dieses Titels befand sich unter jenen, die von Warburtons Koch zerstört wurden. Massingers '*A Very Woman*' ist, wie uns der Dichter im Prolog mitteilt, bloß eine Neubearbeitung eines älteren Dramas, die er auf Befehl seines «Patrons» — wahrscheinlich ist hierunter der Earl von Pembroke zu verstehen — vornahm. Das 1621 aufgeführte Original rührte nach allgemeiner Meinung von Fletcher her und ist vielleicht mit der am 29. Juni 1660 in die Stationers-Registers eingetragenen Komödie '*A Right Woman*', welche Dyce für Massingers Vorbild hielt, identisch. Malone wies darauf hin, daß schon im Jahre 1613 ein Stück '*Cardenes*' oder '*Cardenio*' bei Hofe gegeben wurde. Wenig Wahrscheinlichkeit hat Giffords Vermutung für sich, der es mit '*The Spanish Viceroy*' identifizieren will. Im Druck erschien Massingers Drama erst 1655 in dem oben erwähnten, von Moseley herausgegebenen Bande, wo es als '*Tragi-Comedy*' bezeichnet ist.

Wie weit sich Massingers Änderungen erstreckten, läßt sich nicht feststellen. In der uns vorliegenden Gestalt des Stückes verrät sich nur in der trefflichen Exposition der Geist unseres Dichters. Im späteren Verlaufe fällt es ab, und nur die komischen Partien entschädigen uns für die abenteuerliche Romantik, die stellenweise geboten wird.

Die Figur der launenhaften Almira, auf welche sich der Titel (*'A Very Woman'*) bezieht, weist noch deutlich auf Fletcher als ihren Schöpfer hin. Keine Frau Massingerscher Erfindung wird über die Verwundung eines Mannes, wie Don Martino, fast wahnsinnig, und giebt kurz darauf einem Sklaven, den sie kaum zuvor gesehen, für die Nacht ein Stelldichein in einem Garten.

Auf gewisse Ähnlichkeiten zwischen den Konflikten des Dramas mit jenen einer Novelle des Cervantes (*'El amante liberal'* in den *Novelas ejemplares*) wurde wiederholt hingewiesen[1]. Doch ist der Zusammenhang hier nicht mit größerer Bestimmtheit zu behaupten, als bei *'The Renegado'*. Daß es in der Novelle zu einem Zweikampfe zwischen den beiden Bewerbern Leonisas kommt, und daß diese am Schlusse dem zuerst verschmähten Liebhaber die Hand reicht, genügt nicht, um sie mit Sicherheit als Massingers Quelle zu bezeichnen, und Piraten kommen schließlich in vielen Novellen jener Zeit vor.

Die köstliche Scene, in welcher Borachia von dem Geruche des offen aufgestellten Weines herbeigezogen wird und sich betrinkt, ist Plautus' *'Curculio'* nachgebildet.

Eine ähnliche Kur, wie jene, welche Paulo an seinem Patienten vornimmt, findet sich auch in Fords *'The Lover's Melancholy'*, wo der Arzt Corax dem geistesgestörten Meleander durch mehrere aufeinanderfolgende Botschaften den Verstand wiedergiebt. Wenn Ford hierin von dem vorliegenden Drama abhängig ist, so war ihm dieses jedenfalls nur in der ersten Gestalt (von Fletcher) bekannt, da *'The Lover's Melancholy'* bereits 1628 aufgeführt wurde.

Eine vollständige Nachahmung von Massingers Drama versuchte der schon öfters erwähnte Freund des Dichters, Sir Aston Cockayne unter dem Titel *'The Obstinate Lady'* (1657). Obwohl er die Handlung, um dem Publikum die Vorgänge näher zu rücken, nach London verlegte, erzielte er mit dem Werke keinen Erfolg.

XXII.

The Bashful Lover.

Der «schüchterne Liebhaber» ist der Prinz Galeazzo von Mailand, der als schlichter Edelmann verkleidet unter dem Namen Hortensio am Hofe von Mantua weilt, wohin ihn die Liebe zu der schönen,

[1] M. Rapp, l. c. p. 246. E. Koeppel, l. c. pp. 144 f.

vielumworbenen Prinzessin Matilda zog. Mit einem Blicke von ihrem holden Auge von Zeit zu Zeit beglückt, verlangt er nichts anderes, als sich ihr dienstbar zu zeigen. Zu Beginn des Stückes sendet der Herzog Lorenzo von Toscana seinen Neffen Alonzo nach Mantua, damit dieser in seinem Namen um Matilda anhalte. Sollte ihm ihre Hand nicht alsogleich zugesagt werden, so solle jener dem Lande Krieg erklären. Die in übermütigem Tone vorgebrachte Botschaft erregt am mantuanischen Hofe gerechten Unwillen, und man wählt den Krieg.

Hortensio (Galeazzo) hatte bereits anläßlich der Werbung des Gesandten Gelegenheit gehabt, für Matilda einzutreten, indem er vor den versammelten Großen den Übermut eines derartigen Vorgehens von Seite Lorenzos gebührend kennzeichnete und auf die Folgen hinwies, die dem Lande und der Prinzessin selbst aus einem derartigen Bündnisse erwachsen müßten, und Matilda spricht ihm hierfür ihre Dankbarkeit aus. Das Kriegsglück entscheidet jedoch zu Gunsten der im Unrecht befindlichen Partei. Die Mantuaner werden geschlagen, und nur Hortensios persönlicher Tapferkeit verdankt der Herzog von Mantua seine Rettung vor Gefangenschaft. Matilda muß unter der Obhut des alten Lord Manfroy fliehen. Am Wege fällt sie zwei feindlichen Kriegern in die Hände, von denen der eine der schon erwähnte Neffe und Gesandte des Herzogs von Toscana, Alonzo, ist. Er fesselt Matilda mit Hilfe seines Begleiters Pisano, und die Waffen sollen nun entscheiden, wem die schöne Beute gebühre. Alonzo streckt den Gegner verwundet zu Boden und will eben von den Rechten des Siegers Gebrauch machen, als Hortensio, welcher der Scene zusah, hervorstürzt, und ihn abermals zum Kampfe fordert. Diesmal wird Alonzo verwundet. Gerührt dankt Matilda ihrem schüchternen Verehrer, der nun schon zum zweiten Male ihr Retter geworden ist.

Matilda und Hortensio werden bald darauf von einem toskanischen Krieger gefangen genommen und vor den Herzog Lorenzo geführt. Dieser hat Matilda, obwohl er um ihre Hand anhielt, nie mit eigenen Augen gesehen, und wird nun von dem Anblick ihrer unvergleichlichen Schönheit so überwältigt, daß er vor ihr anbetend in die Knie sinkt. Sofort bietet er den Mantuanern einen ehrenvollen Frieden, den sie niemand anderem, als nur der Prinzessin zu verdanken haben sollten. So groß ist der Eindruck, den Matildas Schönheit auf Lorenzo macht, daß er ihr sogar die freie Wahl läßt, wem sie ihre Hand reichen wolle; denn er weiß, daß sich außer ihm auch der Prinz

Uberti von Parma, ein Kriegsverbündeter ihres Vaters, sowie ihr Retter Hortensio um ihre Liebe bewerben. Matildas Herz gehört zu dieser Zeit bereits dem letzteren, und es gelingt ihrer Beredsamkeit, den Herzog Lorenzo zu bewegen, daß er jeden Gedanken, sie zu besitzen, aufgiebt. Sie macht ihn nämlich aufmerksam, daß ihn die Staatsgeschäfte und die Bekämpfung der Türken mehr beschäftigen müßten, als die Neigungen seines Herzens. Mit einigem Widerwillen giebt auch der Prinz Uberti seine Ansprüche auf. Es bliebe nun kein anderer übrig als Hortensio — da erhebt sich jedoch Farnese, ein Verwandter Matildas, und erinnert an ein mantuanisches Hausgesetz, welches anordnet, daß Mitglieder der herzoglichen Familie nur solche Ehen schließen dürfen, die dem Lande nützlich sind — ein Erfordernis, welches der Verbindung der Prinzessin mit Hortensio mangle. Doch auch dieses letzte Hindernis, welches alle Pläne Matildas über den Haufen zu werfen drohte, schwindet, als die Nachricht eintrifft, daß Hortensio durch den eben erfolgten Tod seines Bruders zur Regierung von Mailand berufen sei.

Eine Nebenhandlung knüpft sich an Alonzo und Maria, eine Tochter des mantuanischen Feldherrn Octavio, der, einst der Günstling des Herzogs, durch Intriguen seiner Gegner gestürzt wurde und nun auf einem einsamen Landgute lebt. Alonzo hatte vordem die Bekanntschaft Marias gemacht, sie unter dem Versprechen der Heirat verführt und sodann verlassen. Sie tritt als Page verkleidet in die Dienste der Prinzessin Matilda und erblickt am Hofe nach langer Zeit ihren ungetreuen Geliebten wieder, dem sie noch immer zärtlich zugethan ist. Auf ihre Veranlassung sucht Hortensio Alonzo in der Schlacht auf. Nachdem er ihn entwaffnet hat, schenkt er ihm das Leben und mahnt ihn bloß an das Versprechen, welches er Maria gegeben. Als Alonzo Maltilda vergewaltigen will, verwundet ihn Hortensio und bringt ihn in Octavios Haus, wo seine Genesung unter der sorgsamen Pflege der treuen Maria rasch fortschreitet. In Anerkennung ihrer unveränderlichen Liebe reicht er ihr schließlich die Hand.

In einer Episode kommt die treue Freundschaft zwischen dem Prinzen Uberti und dem oben erwähnten Farnese zum Ausdruck. Der letztere will im Kampfe sein Leben opfern, um Uberti zu retten und giebt ihm das Gewand eines florentinischen Soldaten, das ihn vor dem Argwohn der Feinde schützen soll. Der Prinz sieht sich gezwungen, den Freundschaftsdienst anzunehmen, findet aber bald

Gelegenheit, denselben zu erwidern. Als Farnese von den Toscanern gefangen genommen wird, sagt Uberti dem Herzog Lorenzo, der Gefangene habe tückischer Weise seinen (Ubertis) Vater und seine beiden Brüder getötet, und erbittet sich seine Auslieferung, um an ihm Rache zu nehmen. Da man den Prinzen infolge seiner Kleidung für einen toskanischen Krieger hält, wird ihm dies gewährt, und der Freund ist gerettet.

Massingers Drama dürfte sich allem Anscheine nach auf eine italienische Novelle gründen. Der einzige historische Anhaltspunkt, der sich in demselben findet, ist der in der letzten Scene gemeldete Tod von Hortensios (Galeazzos) Oheim, den der Dichter '*Great John Galeas*' nennt, unter welchem Namen wohl der erste Herzog von Mailand, Giovanni Galeazzo († 1402), zu verstehen ist.

Der überwältigende Eindruck, welchen Matildas Schönheit auf den Herzog Lorenzo macht, erinnert an eine analoge Situation in Fletchers '*The Mad Lover*' (1617/18), wo Memnon (I, 1) vor der Prinzessin Calis gleichfalls anbetend niedersinkt. Gothrio, die komische Figur des vorliegenden Stückes trägt viele Züge des Geta Getianus in '*The Prophetess*' (1622), einem Drama, in dessen Autorschaft sich Massinger mit Fletcher teilte. Auch von Caliban ist einzelnes auf Gothrio übergegangen. Auf die Ähnlichkeit des Charakters der Maria mit Shakespeares Viola wurde bereits hingewiesen.

'*The Bashful Lover*' *(A Tragi-Comedy)* ist chronologisch das letzte uns erhaltene Stück Massingers. Es weist bei großen sprachlichen Schönheiten und ergreifenden Scenen auch bedeutende Mängel auf. Stellenweise fehlen die mächtigen Motivierungen, welche für Massinger sonst charakteristisch sind. Trotz Matildas Überredungskunst erscheint uns die plötzliche Wendung des seine Liebe aufgebenden Herzogs Lorenzo nicht genügend gerechtfertigt. Auch die wohlfeile Lösung durch den Deus ex machina am Schlusse sind wir bei Massinger nicht gewöhnt. Trotzdem wurde das Stück, nachdem es am 9. Mai 1636 lizensiert worden war, «unter großem Beifalle» von den '*late Majesty's servants*' im Blackfriars-Theater aufgeführt. Im Drucke erschien es erst 1655 zusammen mit den beiden vorangehenden Dramen, herausgegeben von H. Moseley. Wie bei '*A Very Woman*' sind auch hier Prolog und Epilog erhalten.

XXIII.

The Old Law[1]).

Evander, Herzog von Epirus, erläßt das Gesetz, daß in seinem Reiche jeder Mann, der das 80., und jede Frau, die das 60. Lebensjahr erreicht hat, sterben solle, um als unnützes Mitglied des Gemeinwesens den jüngeren Platz zu machen. Eine furchtbare Demoralisation des Volkes ist die Folge dieser Verordnung. Söhne, die auf ihre Erbschaft spekulieren, können den Tod ihrer Väter kaum mehr erwarten, und Gatten, die ihrer Ehehälften überdrüssig sind, verloben sich bereits zu Lebzeiten jener neuerdings. Ein Beispiel der ersteren Sorte sehen wir in dem Höfling Simonides, der seinen Vater Creon, sowie er sein 80. Jahr vollendet hat, sofort an den Hof bringt, und selbst durch die flehentlichen Bitten seiner Mutter Antigona nicht abgehalten werden kann, ihn dem Herzoge auszuliefern, der ihn auch erbarmungslos dem Henker übergiebt. Ein würdiges Gegenstück zu ihm ist Eugenia, die junge Gattin des alten Lysander, dessen letzter Tag auch nicht mehr ferne ist. Sie sorgt bereits für die Zukunft, indem sie zahlreichen Galanen, darunter dem erwähnten Simonides, Gehör schenkt. Von Lysander wird, obgleich er noch am Leben ist, schon seit geraumer Zeit nur mehr wie von einem Toten gesprochen. Sein Schicksal ist ja besiegelt. Seine Gegenvorstellungen bleiben erfolglos. Der bedauernswerte Greis giebt sich nun alle Mühe, durch seine Person zu beweisen, daß jenes Gesetz ungerecht sei; er, der nahezu achtzigjährige, färbt seinen weißen Bart und läßt einen Tanzmeister kommen, der seinen morschen Gliedern die Geschmeidigkeit der Jugend wiedergeben soll. Es ist begreiflich, daß solche Versuche die ruchlose Gattin und die Schar ihrer Verehrer zur Heiterkeit stimmen müssen. Lysander läßt sich aber dadurch nicht einschüchtern. Er fordert Simonides sogar auf, sich mit ihm zu messen, und es gelingt ihm, trotz seiner 80 Jahre, jenem mit dem Rapiere (!) einige Stiche beizubringen. Ebenso besiegt er ihn im Tanzen und im Trinken.

Die Sympathien des Lesers sind auf der Seite des jungen Cleanthes, welcher das gerade Gegenteil von Simonides ist. Cleanthes läßt kein

---

[1]) *The excellent Comedie called the Old Law, or a new Way to please you. By P. Massinger, T. Middleton, and W. Rowley . . . together with an exact and perfect Catalogue of all the Playes, with the Authors Names, more exactly printed than ever before. London. Printed for Edward Archer. 1656*

Mittel unversucht, um seinen dem Tode verfallenen Vater Leonides zu retten, wobei er von seiner gleichgesinnten Gattin Hippolita auf das thatkräftigste unterstützt wird. Die letztere ersinnt endlich einen Ausweg. Kurz bevor Leonides sein 80. Lebensjahr erreicht, sagen Cleanthes und Hippolita, daß er gestorben sei, und veranstalten, um ihre Behauptung wahrscheinlicher zu machen, sogar einen Leichenzug, welcher einem leeren Sarge folgt. Leonides wird unterdessen in einem Walde verborgen gehalten. Diese beiden wackeren Leute haben nur den einen Fehler, daß sie die anderen für ebenso gut halten, als sie selbst sind, und Hippolita, die eine Base Eugenias ist, begeht die Unvorsichtigkeit, ihr diese List anzuvertrauen, in der Meinung, daß auch jene nach einem Mittel suche, um ihren Gatten Lysander seinem Schicksale zu entreißen, woran Eugenia allerdings nicht im entferntesten denkt. Der Umstand, daß ihr Cleanthes kurz vorher in strengen Worten ihre Schamlosigkeit verwies, trägt dazu bei, daß sie das ihr anvertraute Geheimnis schlecht benützt und alles dem Simonides verrät. Die auffällig frohe Miene, welche Cleanthes in der Freude über das Gelingen seines Planes bereits bei dem fingirten Leichenbegängnis seines Vaters zur Schau trug, hatte schon damals den Verdacht des Herzogs erweckt. Er findet diesen bestätigt, als ihm Simonides mitteilt, was ihm Eugenia vor kurzem anvertraute. Cleanthes und seine Gattin werden gefangen genommen und bald hat man auch Leonides in seinem Verstecke ausfindig gemacht, der nun, wie das Gesetz es befiehlt, sterben soll. Cleanthes, den die Soldaten des Herzogs nur mit Mühe davon abhalten, die verräterische Eugenia zu töten, soll seine Widersetzlichkeit gleichfalls mit dem Tode büßen.

Im letzten Akte setzt der Herzog aus Höflingen nach Art des Simonides, einen Gerichtshof zusammen, damit er über alle Schuldigen aburteile. Noch einmal stellt Cleanthes den Versammelten vor, wie barbarisch eine solche Satzung sei, aber das Schiedsgericht erblickt in seinem Redeeifer nur einen neuen Grund, um ihn zu verurteilen. Da wendet sich plötzlich das Blatt. Laute Musik ertönt, und alle Greise und Greisinnen, die schon längst für tot galten, erscheinen wohlbehalten auf der Bühne. Herzog Evander erklärt, daß das ganze Gesetz nur eine Fiktion gewesen sei, durch welche er die Herzen seiner Unterthanen prüfen wollte. Die Widersacher des Gesetzes sollen triumphieren, schuldig seien jene, welche es befolgten. Cleanthes und Hippolita stellt er als die Muster kindlicher Pietät hin, und ihnen überträgt er nun das Richteramt. Es ist selbstverständlich, daß alle

Schuldigen begnadigt werden, und daß nach einer so grausamen Prüfung alles zur allgemeinen Zufriedenheit endet.

Einen großen Teil des Stückes nehmen komische Scenen ein. Die Hauptpersonen in denselben sind der Clown Gnotho und seine Frau Agatha. Die letztere ist 59 Jahre alt. Da Gnotho es nicht erwarten kann, sich ihrer zu entledigen, veranlaßt er den Schreiber des Pfarramtes (!), ihr Geburtsdatum im Kirchenbuche um ein Jahr zu ihren Ungunsten zu ändern. Vergebens macht Agatha alle erdenklichen Einwände; sie ist eine Todeskandidatin. Gnotho aber vergnügt sich bereits mit einer Courtisane. An demselben Tage, an welchem Agatha sterben soll, hält er mit seiner Auserkorenen unter Musik einen festlichen Umzug in der Stadt. Auch dieser Fall kommt im 5. Akte vor den Herzog, und dieser bestimmt, daß Gnotho bei der 59jährigen Agatha ausharren müsse, nachdem er seiner präsumtiven zweiten Frau entsagt hat.

Die gelungene Grundidee dieses Dramas scheint dem Altertum entnommen zu sein. Strabo erzählt, daß auf der Insel Keos ein Gesetz galt, demzufolge alle über 70, resp. 60 Jahre alten Leute durch Schirling vergiftet wurden, damit die Nahrung für die übrigen ausreiche. Auch die Kaspier sollen die über 70 Jahre alten Männer und Frauen in der Wüste dem Hunger preisgegeben haben, wogegen die Baktrianer die armen Opfer sogar Hunden vorwarfen, die deshalb in der Landessprache «Totengräber» hießen. Erst Alexander der Große schaffte diese Sitte ab. Die Derbiker verzehrten die Leiber ihrer 70jährigen Männer selbst, hingen dagegen die der Weiber auf und begruben sie sodann[1]).

Wie die glänzende Idee, so können auch Plan und Charakteristik dieser außerordentlichen Komödie deren Wirkung durch den unerwarteten Schluß wohl abgeschwächt, aber keineswegs aufgehoben wird, nicht genug gerühmt werden. Ist dem derbkomischen Elemente zu viel Platz eingeräumt, so darf man doch andererseits nicht vergessen, daß es sich hier um eine Schöpfung des originellsten Witzes handelt, wie wir ihn fast nur bei Aristophanes finden. In der einzigen vorhandenen Ausgabe aus dem Jahre 1656 wird '*The Old Law*' als gemeinsames Werk von Massinger, Middleton und Rowley bezeichnet. Aus dem ganzen Werke spricht eher der Geist Middletons, als der irgend eines anderen Dichters, und der Stil er-

---

[1]) Strabos Erdbeschreibung übersetzt . . . von Dr. A. Forbiger. 8 Bdchen. Stuttgart 1856—62. IV, 162; V, 42, 46, 47.

innert nur an wenigen Stellen an jenen der übrigen Werke Massingers. Auch die Zeit der Abfassung läßt sich nicht bestimmt ermitteln. Der Umstand, daß III, 1. der Kirchenschreiber, welcher das Alter von Gnothos Gattin im Pfarrbuche nachschlägt, zu dem Vermerk: '*Agatha, the daughter of Pollux, born in an. 1540*' hinzusetzt: '*And now 'tis 1599*', gab zu der Vermutung Anlaß, daß das Stück in dem letztgenannten Jahre zum erstenmale auf die Bühne kam. Dies würde allerdings beweisen, daß Massinger höchstens als Bearbeiter in Betracht kommt. '*The Old Law*' wurde, wie das Titelblatt weiter besagt, unter großem Beifalle, in Anwesenheit des Königs und der Königin, sowohl *at Salisbury House,* als auch an verschiedenen anderen Orten aufgeführt.

Von den zahlreichen Anachronismen, welche die Aufmerksamkeit des Lesers erregen, mögen viele sich erst später eingeschlichen haben, wie die Ausgabe von 1656 überhaupt von Irrtümern und Fehlern wimmelt. Obwohl der Schauplatz der Handlung Epirus ist, wird wiederholt von einem Küster und Kirchenglocken gesprochen, und das Kirchenbuch spielt eine große Rolle [1]). Sogar das Wort «Amen» begegnet uns zweimal. Die Monate werden bald griechisch, bald mit unseren heutigen Namen bezeichnet.

* * *

Die kurze Darlegung des Inhaltes der Dramen Massingers kann zwar nur eine schwache Vorstellung von der Art und Weise geben, wie der Dichter Stoffe und Charaktere zu gestalten wußte, der Überblick über dieselben wird jedoch immerhin darthun, daß wir in ihm ein ganz außerordentliches Genie, eine der größten Koryphäen der dramatischen Litteratur aller Zeiten und Länder vor uns haben. Seine Bedeutung wird uns noch deutlicher, wenn wir die Produkte seiner Muse mit jenen vergleichen, die knapp vor ihm die englische Bühne beherrschten. Die Elisabethinische Zeit weist eine große Zahl unvergleichlicher Talente auf, was jedoch Massinger vor den meisten auszeichnet, ist jene Abgeklärtheit, jener Stempel der Vollkommenheit, den seine Werke aufweisen, und der ihn dicht neben Shakespeare stellt. Manchen Schöpfungen eines Marston und Webster läßt sich eine monumentale Größe nicht absprechen, und die hohe tragische Gewalt des '*Malcontent*' oder der '*Vittoria Corombona*' sichert diesen Werken hervorragende Plätze in der Geschichte der dramatischen Poesie. Bei Massinger tritt an die Stelle des wild-genialen eine reine,

[1]) Derselbe Anachronismus findet sich in Fletchers '*Queen of Corinth*' (1617/18).

gefälligere, klassische Schönheit. Wie der Anatom mit dem Sezirmesser bis in die verborgensten Spalten des Inneren dringt, so analysiert der Dichter die geheimsten Regungen des menschlichen Herzens, und wer Massinger kennt, weiß, daß ihm keine Faser unbekannt war, daß er Geist und Denkweise durchschaute wie kein zweiter. Mit fieberhafter Aufmerksamkeit folgen wir den Fortschritten der exponierten Handlung, die er Schritt für Schritt mit sicherer Hand der Lösung entgegenführt. Massinger ist einer der größten Meister der dramatischen Technik, und von verhältnismäßig wenigen seiner Werke läßt sich sagen, daß sie gegen den Schluß erlahmen, — ein bei den alten englischen Dramatikern so häufiger Fehler. Scheint der Dichter aber dennoch sein Ziel aus den Augen verloren zu haben, oder entschlüpfte ihm sein Experimentalobjekt unter den Händen, so werden wir durch die Genialität der Komposition und durch das Interesse für Stoff und Charaktere reichlich entschädigt.

Regiebemerkungen zum Shakespeare.

Von

Julius Cserwinka.

II

Signor Antonio.

So voller Harmonie sind ew'ge Geister.
Lorenzo im Kfm. v. V.

Der christliche Kaufmann, dessen Konflikt mit einem Andersgläubigen das Hauptmotiv eines Shakespeare'schen Kunstwerkes bildet, ist kein Christ.

Eins über alles erhebt der große Denker, der das Wort sprach: In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen! — eine Forderung macht er zu seiner ganzen Sittenlehre Inbegriff: Bethätigung der Liebe, die in jedem Menschen ohne Unterschied der Meinungen und der Abstammung den göttlichen Urgrund ehrt; die auch im Feinde die gemeinsame Menschheit achtet und die Spur einer veredlungsfähigen Seele selbst in der niedrigsten Natur zu finden strebt. Liebe, die wie der Thau auf Rosen und auf Nesseln fällt. In bewußtem Gegensatz zu dem Vergeltungsrecht im alten mosaischen Gesetz ist Entwaffnung des Gegners durch sittliche und geistige Überlegenheit: durch Großmut zur Christenpflicht gemacht. — Und Antonio?! — Er hat Shylock beschimpft und ihm eine halbe Million gehindert, er hat dessen Verluste belacht, dessen Gewinn bespottet, dessen Volk geschmäht, dessen Handel gekreuzt, dessen Freunde beleidigt, dessen Feinde gehetzt. Alles das hat er wirklich gethan, ein ganzes Vernichtungssystem hat er unwiderleglich angewandt. Denn auf solchen Vorhalt finden Solanio und Salarino, eben in dem Augenblick, da der ironische Dichter sie nach einer preisenden Benennung für ihren

Freund «den Guten, den Redlichen» suchen läßt (III 1), auch nicht eine Silbe der Entgegnung. Denn Antonio selbst kann sich nicht rechtfertigen, als der Jude ihm, Auge in Auge, die furchtbare Anklage zuschleudert: «Viel und oftermals habt Ihr auf dem Rialto mich geschmäht um meine Gelder und um meine Zinsen; Ihr scheltet mich ungläubig, einen Bluthund, und speit auf meinen jüdschen Rockelor ... Ihr, der mich getreten, wie Ihr von der Schwelle den fremden Hund stoßt!» ... Antonio — ei, wie er gleich stürmt! — kann ja all das nur bestätigen: «Ich könnte leichtlich wieder so dich nennen, dich wieder anspein, ja mit Füßen treten. ...»

Seht doch, wie schachert der Christ mit dem Unrecht des jüdischen Wucherers! wie steht er abrechnend da, ein ungnädiger Sittenrichter, wie steht er da auf seinem Schein!

So ist oft äußrer Schein sich selber fremd;
Die Welt wird immerdar durch Zier berückt.
Im Recht, wo ist ein Handel so verderbt,
Der nicht, geschmückt von einer holden Stimme,
Des Bösen Schein verdeckt? Im Gottesdienst,
Wo ist ein Irrwahn, den ein ehrbar Haupt
Nicht heiligte, mit Sprüchen nicht belegte
Und bärge die Verdammlichkeit durch Schmuck?
So ist denn Zier die trügerische Küste
Von einer schlimmen See; die Scheinwahrheit,
Womit die schlaue Zeit auch Weise fängt ...

Dies spricht bei der Kästchenwahl musik-umsponnen Bassanio, ohne dabei an den zu denken, den er mit seinen Worten vor uns erstehen lassen soll. Wohlan, besteche denn unsern Blick kein lügnerischer Schleier!

Antonio ist reich, ein «königlicher» Kaufmann. Aber seine Seele ist arm. Rost und Motten können den Schätzen, die er sein nennt, Schaden bringen; ein Dieb kann sie stehlen, die Flut sie entführen. — Er verurteilt die Zinsnahme und verbürgt sich für den Freund; aber sein Menschentum heißt Rache. Im Ernst, er ist der gute Mann blos insofern, als er begütert ist. — Seine Stimme ist hold; er prunkt mit Sentenzen. Aber er vermag damit nicht die Dissonanzen verstummen zu machen, die seine Brust durchwogen. Er ist der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst, die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht, sein Trachten düster wie der Erebos: Wie dürften wir ihm trauen?

Von seinem Hange zur Melancholie ist Anfangs die Rede. Wenn man melancholisch ist, dann gräbt man sinnend in des Herzens

Schachten, dann träumt man trauriglächelnd, dann — löschen wie im Tode alle Zornesflammen aus. — Wir sind demnach vorbereitet, Antonios Milde bewundern zu dürfen und . . . finden uns getäuscht . . . Erreicht ist die dichterische Absicht, die Wirkung des nun plötzlich zu Tage tretenden Charakteristikums zu steigern[1]) . . . Antonios Haß ist unbändig — und seine Melancholie nur Affektation.

Mit den Worten eines anderen Werkes des Briten kann hier konstatiert werden: «Wenn ihr dem Manne schmeicheln wollt, so mögt ihrs Melancholie nennen, aber es ist — Hochmut» (Troil. und Cress.).

Als Spiegel aller Christen feiert Shakespeare bekanntlich seinen Liebling, den fünften Heinrich. Dessen Gesinnungsadel und heitre Huld nicht allein, auch dessen Besonnenheit und weiser Mut widerstreiten den Eigenschaften unseres Kaufmanns.

Denn den ersten Akt durchzieht die eindringliche Mahnung an die Unsicherheit selbst des größten Handelsreichtums. Zwei Dutzend Zeilen vollklingender Warnung eröffnen das Stück und weisen sofort auf die tragische Bahn. Dann erörtert Shylock sogleich bei Erwähnung des Bürgen, daß desselben Mittel lediglich auf Hoffnung stehen, daß Schiffe ja nur Bretter sind, Matrosen nur Menschen; daß

---

[1]) Wenn sich Marcellus im Hamlet nach dem Gespenst erkundigt: «ist das Ding heut wiederum erschienen?» — und daneben Polonius bezüglich des Schauspiels spricht: «Eure Majestät zum Hören und zum Sehn des Dings zu laden» — wenn wir beidemal Belangloses, Lächerliches, Nichtiges erwarten und beidemal Erhabenes entdecken, weil das erste Ding, die grabentstiegene Erscheinung des großen Königs, der Geist der Gerechtigkeit ist, weil im andern Ding die heimlich waltende Macht der Bühne, der Geist der Kunst sich offenbart — wenn dagegen der bewunderungswürdig eingeführte Mann der glitzernden Größe, Claudius, «deß Majestät ein mächtig Rad, an dessen Riesenspeichen tausend Sachen genietet sind», entlarvt wird als «ein Ding, das nichts ist» (III, 6) — so erkennen wir eine Fülle solcher Gegensätze, solcher kunstvollen Steigerungen.

Hierher gehört auch die oft getadelte und «läppisch» genannte Pförtnerscene im Macbeth, die sogleich auf das nächtliche Verbrechen folgt. Anscheinend nur die der Shakespearezeit übliche Konzession für den Clown an unpassendster Stelle, ein krasser Abfall der Handlung, dient diese Scene gerade zur schärferen Beleuchtung, zur völligen Ausnutzung unserer Empfindung. Sind nicht alle die, welche des Pförtners Gefasel in Beelzebubs Küche braten läßt: der Pächter, der sich erhängt hat aus Furcht vor dem guten Jahr! der Doppelzüngler! der Dieb! geringe Sünder gegen den Pächter von Glamis und Cawdor? den ungeheuren Doppelzüngler? den Kronendieb und Duncan-Mörder? — Zu lachen dachten wir — und uns gruselts! Der ahnungslose Clown nennt sich Teufelspförtner und ist wirklich, was er vorzustellen sich erlustigt . . . Pförtner ist er beim Teufel Macbeth . . . und drinnen ist die Hölle.

es Korsaren giebt; daß Wind, Wellen, Klippen Gefahr drohen. Endlich bringt die Situation Bassanios, der seinen Gütern allzuviel vertraute, die schnelle Veränderlichkeit des Glücksstandes überhaupt in Erinnerung. Nur der geringschätzig lächelnde Antonio bleibt derartigen Erwägungen unzugänglich: «Ich dank es meinem Glück . . . nicht hängt mein ganz Vermögen am Zufall dieses gegenwärt'gen Jahrs!» — Dasselbe alte Wahnsinnslied, das einstens Lydiens König sang. — Eine Knabengepflogenheit des leichtfertigen Edelmanns nimmt der Geschäftsmann an, den letzten Pfeil schießt er ins Blaue, indem er seinen Kredit für Bassanio in Anspruch nimmt . . . der ungemein Gewarnte verpfändet dem Todfeinde für ein Darlehn ein Pfund Fleisch «zunächst dem Herzen» — und damit in toller Vermessenheit das Leben.

Das ist der Venetianer Kaufherr Signor Antonio im ersten Akte dieses Dramas des Pharisäertums. Wie die Dichtung das bizarre Kolorit der funkelnden Stadt des geflügelten Löwen unnachahmlich trifft, trifft sie auch die Charakterzüge des lodernden Romanen: den wilden Fanatismus, den ach! so blinden Stolz.

Dieser Mensch kann nicht leidenschaftlich genug gespielt werden.

Im Londoner Stahlhof, dort wo Shakespeare wahrscheinlich den Hüpfauf kennen lernte, prangten an den Wänden der hansischen Gildehalle seit 1533 zwei viel bewunderte, sogar über Raffaels Stücke gestellte, Gemälde des großen Deutschen Holbein: neben dem Triumphzug der Armut der Triumphzug des Reichtums. Da ist der goldene Wagen des Plutus von Reichen und Glückskindern umgeben; edle Frauengestalten, darunter die «Billigkeit» und die «Gerechtigkeit», schreiten leitend voraus. Drohend folgt hintennach die «Nemesis». Hochthronender Wagenlenker aber ist «Ratio»: Vernunft. Drum bleibt der (beigeschriebene) Ruf aus der Menge '*vividius*'! — fahr schneller — wirkungslos.

1588 schickte der berühmte Handelsmann im Süden, der anmaßende Glaubenseiferer, der keine Herzensregung kannte, Philipp, dessen Flotten in allen Meeren geboten, in dessen Reich die Sonne nicht unterging, die unüberwindliche Armada nach England. «Die Allerglücklichste» war sie amtlich genannt. Wie bald konnte Elisabeth jene Medaille schlagen lassen: *Afflavit Deus et dissipati sunt.* Der Wiederschein der Freudenfeuer, die ob des sensationellen Ereignisses an der britischen Küste aufsprühten, erfüllte leuchtend lange, lange noch jede patriotische Brust. — In einem Jugend-Lust-

spiel erteilte Shakespeare einem verschrobenen prahlenden Don den Namen Armado. 1594 schrieb er seinen Kaufmann von Venedig . . .

Gott der Allmächt'ge blies, und die Armada flog nach allen Winden. «Ist's wahr, Solanio? Kein Unternehmen glückt'? Vereitelt alles? Von Tripolis, von Mexiko, von England; von Indien, Lissabon, der Barbarei? Und nicht ein Schiff entging dem furchtbar'n Anstoß von Armut-droh'nden Klippen?» — «Nein, nicht eins!»

Auf der Schleppe der Hoffart saß lauernd der Bettel ... Antonio ist ein Bankerottierer.

Scenenerschütterer nannte man den Speerschüttler. Und das ihm in Fiorentinos Novelle gebotene Material erschütternd ausgestaltend, giebt er seinem unchristlichen Hasser einen in wahnsinniger Wut und Bosheit entflammten jüdischen Hasser zum Gegner und läßt beide einander nochmals gegenüberstehen, am Tage des Gerichts. Wir kannten Antonio, da er glückschimmernd und pfauenhaft gespreizt zu Markte zu kommen pflegte; mit dem Gedanken an ihn vernahmen wir aus dem blendenden ersten der drei Kästchen Porzias die Spruchweisheit vom Truggold, aus dem zweiten die vom Schattenheil. Unter dem Bleimantel schauerlichen Leids erkennen wir ihn wieder. Der Stolz zwar ist mit den wie Spreu zerstäubten Schätzen geschwunden. Doch der harte Sinn verschließt sich noch der Einsicht, wie die jetzige eigene bittere Regung («Ihr mögt so gut hintreten auf den Strand, die Flut von ihrer Höh' sich senken heißen etc., als zu erweichen suchen» etc.) nur ein Abbild derjenigen ist, die den Andern erfüllte, einst- und vielmals — auf dem Rialto. Darum muß Antonio dulden . . .

Er steht und starrt. — Ein weiter Saal in jubelnder Farbenpracht, an der Decke die Krönung Venezias, an der Wand das blühende Leben des Paradieses . . . eine lautlose horchende Menge ringsum . . . die feierlichen Gesichter der berathenden Senatoren . . . das Zetern der Freunde . . . die schrille Stimme des Klägers . . . durch die hohen Fenster lacht der Sonnenschein und läßt tanzende Stäubchen flimmern, bis sie im Dunkel der Nischen vertauchen . . . dort, im Schatten . . . harrt Einer nickend . . . Gräßliche Vision! . . . löst er sich nicht aus den Falten des Thürvorhangs los, kommt er nicht näher, grinsend, unerbittlich . . . der Gleichmacher Tod . . . Nun denn, mag er kommen! «Ich bin ein angestecktes Schaf der Heerde, zum Tod am tauglichsten; die schwächste Frucht fällt vor den andern; und so laßt auch mich!» — ja, aber sterben! gehn,

wer weiß wohin; daliegen, kalt und reglos-starr und faulen; aus sinnbegabter warmer Regsamkeit zum Schollen schrumpfen . . .

Da spricht Porzia. Sie bleibt dabei nicht auf dem ihr angewiesenen Amtsplatz, sie steigt zu den beiden Widersachern herab. Und ob sie sich schon zu Shylock wendet, ihre Worte müssen sich unauslöschlich eingraben in die Brust Antonios. Sie singt keine Gnadenarie. Sie sucht in jedem dieser Felsen eine Seele, zu der sie spricht. Sie spricht — von einer ewigen Harmonie. Sie heißt mit gewaltiger Beredsamkeit die Strandflut von der Höh' sich senken, ruft den Wolf an, wehrt den Bergestannen, das hohe Haupt zu schütteln und zu sausen . . . in dieser Stimme vibriert aber auch das tiefste Mitgefühl für die zwei Ärmsten, die das Todesurteil blindlings sich selbst zu fällen im Begriffe sind. Der Sinn von Porzias Rede ist ja kein anderer als der jener erhabenen Menschlichkeitspredigt, mit welcher der aramäische Lehrer gegen synagogische Logik und gegen Anhängerirrtum kämpft: «Richtet nicht, damit nicht ihr gerichtet werdet; denn in dem Maße, in dem ihr messet, wird euch zugemessen werden! Was siehst du den Splitter in deines Bruders Auge und merkst nicht den Balken in deinem eigenen Blicke?»

Die Art der Gnade weiß von keinem Zwang,
Sie träufelt wie des Himmels milder Regen
Zur Erde unter ihr, zwiefach gesegnet:
Sie segnet den, der giebt, und den, der nimmt. —
Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wenn Gnade bei dem Recht steht. Darum, Jude,
Suchst du um Recht schon an, erwäge dies,
Daß nach dem Lauf des Rechtes unser Keiner
Zum Heile käm': wir beten all um Gnade,
Und dies Gebet muß uns der Gnade Thaten
Auch üben lehren . . .

Der Sieger Shylock und der todgeweihte Antonio lauschen dieser Kunde . . . Wir aber sind jetzt angelangt bei einem jener Momente, da der unvergleichliche Künstler Shakespeare des Spielers Mund gewissermaßen schweigen läßt, um die Situation sprechen zu lassen[1]) — um die Situation desto herrlicher sprechen zu lassen.

---

[1]) So erwähnt der dritte Richard am Vorabend der Schlacht mit keiner Silbe jenes mütterlichen Geleitworts: «nimm mit dir den allerschwersten Fluch, der mehr am Tag der Schlacht dich mög' ermüden, als all die volle Rüstung, die du trägst!» und dennoch erfüllt ein unablässiges Gedenken an diesen Fluch seine Seele; denn er läßt den Sturmhut leichter machen . . . er sorgt, daß seine Schäfte nicht zu

Über Antonios Lippen wagen sich nur wenige, modulationslos hervorgestoßene dunkle Worte, daß der Nichtswürdige sonst stets seinen Reichtum überlebe und einem Alter der Armut anheimfalle . . . daß solche Qual langwieriger Buße ihm erspart bleibe. Ein deutliches Reue-Geständnis angesichts des dräuenden Todes möchte wohl leicht als eine Komödie zur Begütigung Shylocks erscheinen und würde genau so berühren, wie Antonios Bitte an den oft geschmähten Juden, als dieser ihn verhaften läßt: «Hört mich, guter Shylock!» (III, 3) — Stumm also wird er sterben . . . wenn nicht die Gottheit, deren Attribut die Gnade ist, die Gottheit, die in diesem Augenblick durch Porzia repräsentiert wird, in ihm einen Vorgang erschaut . . .

Antonio wird befreit . . .

Denn er wird nimmer Gott versuchen — und nimmer Menschen schänden.

Aber — o tiefsinnige Ironie des Dichters — Antonio will das ihm zugesprochene halbe Vermögen Shylocks diesem schenken, falls der Jude das Christentum bekennt. So beweist der christliche Kaufmann, wie das wahre Wesen des Christentums ihm noch so ganz verborgen ist. Durch einen Handelsakt möchte er den Andersgläubigen des Heils teilhaftig machen, — er wird nur einen Wechsel des äußeren Ritus erreichen. Diesen Effekt, den einzigen, bezeichnet schon vorher (III, 5) der Narrenmund Lanzelots zutreffend: «Dies Christenmachen wird den Preis der Schweine steigern.»

Die erste Lebensäußerung Antonios nach dem schrecklichen Todestraum betrifft religiöse Unterscheidungen. Das ist der theologische Geist in seiner traurigen Überlegenheit. «Jener verdammenswerte Geist,» sagt Buckle in seiner Fortschreitungsgeschichte des Menschengeschlechts, «bestrafte überall, wo er die Macht besaß, mit dem Tode diejenigen, welche von ihm abzuweichen wagten, und hört nicht auf, auch nachdem seine Macht geschwunden, Glaubenslehren über die geheimnisvollsten Dinge festzustellen, mit den heiligsten Grundsätzen des menschlichen Herzens sich abzugeben und mit seinen elenden abergläubischen Vorstellungen die erhabenen Fragen zu verdunkeln, die niemand mit roher Hand berühren sollte, weil sie für jeden einzelnen nur nach dem Maße seiner eigenen Fassungskraft vorhanden sind, weil sie in jenen unbekannten Gebieten liegen, welche

schwer sind . . . und ist müde «ich habe nicht die Rüstigkeit des Geistes, den frischen Mut, den ich zu haben pflegte». Diese Äußerungen sind auseinandergerissen unter seine sonstigen nervösen fassungslosen Reden versteckt.

das Endliche vom Unendlichen trennen und den geheimen persönlichen Bund zwischen Gott und Menschen bilden.»

Ja, voller Harmonie sind ew'ge Geister;
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Uns grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Doch ein Werdeprozeß vollzieht sich . . . leise . . . langsam. Tugend kann sich ja unserem alten Stamm nicht so einimpfen, daß wir nicht einen Geschmack von ihm behalten sollten. Antonio wird nimmer Gott versuchen und nimmer Menschen schänden! Einst aber wird auch die Art seiner Gnade von keinem Zwange wissen, einst, einst wird er Liebe säen, um Liebe zu ernten . . . und der gnadenvolle, der vorausschauende Dichter geleitet ihn nach dem schwülen dunklen Gewittermittag in mondhelle, milde Nacht; wehrt ihm nicht, am heiteren Abschluß des Schauspiels teilzunehmen — des Schauspiels, das Shakespeare aus dem 14. Jahrhundert des «Pecorone» ins eigene 16. hinaufrückte (indem er, der gründliche Kenner italienischer Verhältnisse, den nach Mestre ausgewiesenen Venediger Juden des Fiorentino in Venedig wohnen läßt, wo Juden erst wieder im 16. Jahrhundert zugelassen wurden) —

«. . . des Schauspiels, dessen Zweck war und ist, der Natur gleichsam einen Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.»

Zeitalter der Unduldsamkeit, Erbe des Vermächtnisses der Judenverfolgungen und der Arbues' und Torquemadas! Jahrhundert der Sorbonne-Deputation, der Wiedertäufer, Hoogstratens, Poltrot von Mereys, Balthasar Gérards; und der Waldenser-Würger, der Morisken-Vernichter; Calvins und Johann Peter Caraffas und des fünften Pius und Albas, der Schlacht bei Mühlberg, des Vassy-Tags, der Bartholomäus-Nacht, der blutigen Maria, der nicht minder blutigen Elisabeth . . . Erkenne dich! Unzählig sind die Opfer des Fanatismus, der die Passion und der Stolz deiner Kinder war. Deine Machthaber wetteiferten «allerchristlichste» Monarchen zu sein, indem sie die Liebeslehre Christi mit Füßen traten; «besser überhaupt nicht, als über Andersgläubige herrschen,» war ihre Maxime. Jede deiner großen Religionsparteien verbreitete gröbste Verläumdung der anderen und erhob die Forderungen des glühendsten aberwitzigsten Hasses über das Gebot der Selbsterhaltung; jede wütete in Blindheit, jede schmähte und hinderte und spottete und verleitete und hetzte, jede schrie nach

Gerechtigkeit. Deinen eifernden Völkern, was galten ihnen Menschen, gewärmt und gekältet von demselben Sommer und Winter! Sie kannten nur Bekenner, unterworfen denselben Leidenschaften! Und alle deine seelsorgenden Führer schlossen: die wahre Gnade sei, ungnädig zu sein[1]). Der Frohgesang der Unbekümmerten, der Hellaugigen, deiner Künstler, mischt sich mit Kampfestosen und Qualgestöhn, ihr Evoë schallt aus einem Todesreigen; und in die Litanei deiner Priester, in das Anathema der Konzilien, in die Sophismen all' derer, die sich auf die Schrift berufen, hinein klingen spät erst die Mahnworte einsamer Lichtgestalten: Zernichtet die Infamie! — Jahrhundert des heißen Blutes, der mönchisch harten Herzen, des thörichten Sinnes, sieh das Bild, das Er dir zeigt, der dich so unendlich überragt! Spiegelt euch, ihr Tage furchtbarsten Leids, wunderlich umwoben vom feinen Duft der Renaissance, von Lautenschlag, Epikuräerscherz und Frauenliebe, spiegelt euch im Krystalle gefälligster, höchster — Shakespearescher — Kunst!

Im Entstehungsjahr des Kaufmann-Dramas erschien in England die erste Regung gegen den Verfolgungsgeist: das Fortschrittswerk Hookers; der Theologe und der Komödiant vereinen sich zum Gruße an den Frühmorgen der Vernunft.

Antonio — Porzia — Shylock! Ein Dreieck ist zusammengeschlossen, bedeutsam strahlend — eine Welt.

Und gleich dem Baumeister des Mittelalters liebt Shakespeare beim Machtvollen das versteckt Sinnige; viel heimliche Beziehungen weben in seinem Werk voll Löwengeist und Bienenfleiß. Wie Doppelsinn wollen uns beispielsweise die Schlußzeilen anmuten:

Es ist beinahe Morgen,
Zwei Stunden nur vor Tag.

---

[1]) Friedr. v. Hellwald: Kulturgeschichte. 4. Aufl. 1898. «Die Reformation führte zur Befreiung von den Fesseln Roms, nicht aber von denen des Glaubens. Thaten und Gesinnung der Reformatoren erhoben sich in keiner Weise über das Niveau der römischen Kirche. Jede Meinungsverschiedenheit erachteten sie wie diese für todeswürdig. Wie diese übten sie Folter und Inquisition. Auch Luthers Toleranz läuft in der Theorie wie in der Praxis darauf hinaus, daß die Kirche und ihre Diener die Irrlehre als solche offenbar machen, und daß es dann Sache der weltlichen Obrigkeit sei, die offenbaren Ketzer zu züchtigen. Nicht eben sehr groß ist der Abstand dieser Lehre, wie Maurenbrecher bemerkt, von dem modus procedendi der spanischen Inquisition: beide beruhen im Grunde auf demselben Axiom von der Notwendigkeit kirchlicher Einheit eines Volkes, dem das Mittelalter und die Reformationszeit unbedingt gehuldigt haben.»

Möge die Bühne nicht länger mit Dawison, dessen Virtuosengeist gar den letzten Akt strich, nur den Juden beachten; nicht länger den Kaufmann sich damit begnügen lassen, der Sache seinen Namen zu geben und still im starken Schatten glanzgetroffener Figuren zu verweilen. Möge sie dem konfliktumgebenen Signor Antonio das Recht zubilligen, im Vordergrund zu wandeln und — zu handeln, das Leid sich selbst zu schaffen und ums Heil sich strebend zu bemühen. Vergessen wir das Beste nicht, unser nah-blühendes Kräutlein Tausendschön — das Beste: das dramatische Leben des ganzen Stücks. — Groß und reich ist die Dichtung, auf welche wir gewiß jenen beredt-knappen Titel-Eintrag in den Londoner Buchhändlerregistern beziehen dürfen: 22. Juli 1598 «Ein Buch von dem Kaufmann von Venedig, sonst genannt der Jude von Venedig.»

Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben reinen Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim;
So voller Harmonie sind ew'ge Geister.

Shakespeare auf der modernen Bühne.[1])

Von

Dr. Eugen Kilian.

Heftiger als früher ist seit dem Bestehen der Münchener Shakespeare-Bühne der Kampf der Meinungen entbrannt um die Frage, wie Shakespeare auf der modernen Bühne zu spielen sei. Während die einen, um den brennenden Punkt dieser Frage zu berühren, im Einklang mit der bestehenden Bühnenübung an dem Grundsatze festhalten, Shakespeares Dramen dem heutigen Theater technisch und scenisch anzupassen, erblicken die anderen das alleinige Heil darin, die Stücke des Briten unverändert und unverkürzt auf einer eigens gebauten, an das Vorbild des altenglischen Theaters sich anlehnenden Bühne zur Aufführung zu bringen.

Zum Zweck einer richtigen Beurteilung der beiden sich bekämpfenden Prinzipien ist es notwendig, sich das Bild der Bühne, für die Shakespeares Dramen bestimmt waren, das Bild der altenglischen Bühne, in Erinnerung zu rufen. Die wichtigste Eigentümlichkeit dieser Bühne war ihre Dreiteilung in Vorderbühne, Hinterbühne und die über der letzteren befindliche Emporbühne. Die in Form eines länglichen Vierecks in den Zuschauerraum hineingebaute Vorderbühne, die aller Wahrscheinlichkeit nach für den weitaus größten Teil des Stückes in Verwendung war, entbehrte der Dekorationen; sie hatte einen gewissermaßen neutralen Charakter,

[1]) Der Inhalt dieser Abhandlung entspricht im wesentlichen dem eines am 28. Januar 1898 zu München im Vortragscyklus zu Gunsten der Pensionsanstalt deutscher Journalisten und Schriftsteller gehaltenen Vortrags.

und es war der Phantasie des Zuschauers überlassen, sich jeden Augenblick darunter denjenigen Schauplatz vorzustellen, der für den betreffenden Teil der Handlung paßte. Die in unseren Shakespeare-Ausgaben zu Beginn jeder Scene sich vorfindenden Ortsangaben stammen aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Shakespeare selbst.

Sie sind für unsere Vorstellungen von dem Elisabethanischen Theater irreführend; man sollte sich bei Betrachtung der Shakespeareschen Stücke fortwährend vor Augen halten, daß alle auf der Vorderbühne spielenden Scenen für keinen bestimmten, sondern für einen neutralen Schauplatz gedacht sind. Daraus erklärt sich vieles, was dem heutigen Leser an Shakespeares Stücken auffällig erscheint; dass beispielsweise manche Scenen, die in unseren Ausgaben die Ortsüberschrift Straße tragen, für den öffentlichen Charakter einer Straße wenig zu passen scheinen. Der Zuschauer jener Zeit empfand in diesem Falle keinen Widerspruch; denn er sah keine dekorativ als solche gekennzeichnete Straße vor sich, sondern einen neutralen Schauplatz, unter dem er sich jeden Augenblick etwas anderes vorstellen konnte.

Die an die Vorderbühne sich anschließende Hinterbühne war im Gegensatz zu jener mit Dach versehen und durch einen auseinanderziehbaren Vorhang von der Vorderbühne getrennt. Sie wurde zumeist für solche Scenen verwendet, die im Innern des Hauses spielten, und demgemäss mit Teppichen und gemalten Versatzstücken ausgestattet: sie konnte mit einer Art von Dekorationen versehen werden. Hier war der Dichter sonach an eine bestimmte Lokalität gebunden, im Gegensatz zu der neutral gehaltenen Vorderbühne. In Romeo und Julia beispielsweise diente die Hinterbühne für alle Scenen im Hause Capulets und im fünften Akte für das Grabgewölbe.

Über der Hinterbühne erhob sich ein zweites Stockwerk, eine Art von Emporbühne, mit Galerie oder Balkon. Auf dieser erhöhten Hinterbühne stand Julia, wenn sie in der Balkon-Scene der Nacht ihre Seufzer anvertraute, hier war in den späteren Akten Julias Schlafgemach, wo sie nach der Brautnacht den Gatten in die Verbannung entließ, wo sie nachher den Schlaftrunk zu sich nahm. Auf der erhöhten Hinterbühne saß der in einen Lord verwandelte Christoph Schlau, wenn er sich die Komödie von der Widerspenstigen Zähmung vorspielen ließ; hier war in den Historien Mauer und Zinne gedacht, von der herab die Belagerten mit den Angreifern verhandelten.

Der große Vorteil dieser Bühneneinrichtung bestand darin, daß ihre drei Bestandteile abwechselnd nach einander, ja stellenweise auch nebeneinander zur Verwendung gelangen konnten. Alois Brandl hat es in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Shakespeare wahrscheinlich gemacht, daß beispielsweise in Romeo in der Scenenreihe, wo die scheintote Julia gefunden wird, jene drei Bühnenteile gleichzeitig in Verwendung waren. Während auf der Emporbühne die Scenen in Julias Schlafgemach sich abspielten, sah man auf der ebenen Hinterbühne den alten Capulet die Vorbereitungen zu dem bevorstehenden Feste betreiben; als oben dann im folgenden die Klagen an dem Lager der scheintoten Julia ertönten, verdoppelte sich unten das Festgewühl, und auf der Vorderbühne erschienen die Musikanten, um die Braut mit Musik und «ihrem Silberklang» zu begrüßen.

Wurden diese Scenen wirklich, wie Brandl mutmaßt, in der eben angedeuteten Weise gespielt, so wurden durch dieses lebhafte Nebeneinander von gleichzeitigen Vorgängen die seltsamen und tiefpoetischen Kontraste dieser Scenenreihe dem Zuschauer sehr wirksam vor Augen gebracht, wenngleich dabei die Gefahr nicht zu umgehen war, daß die Aufmerksamkeit des Hörers zerstreut und von der Hauptsache stellenweise abgelenkt wurde.

Weit wertvoller als die Möglichkeit eines solchen Nebeneinander war der andere Vorteil, den jene Bühneneinrichtung bot: ein rasches und ununterbrochenes Nacheinander der vorgeführten Scenen zu ermöglichen. Diese primitive Bühneneinrichtung mit Vorderbühne und den beiden Teilen der Hinterbühne, die beliebig wechseln konnten, ohne daß eine dekorative Veränderung und damit eine Unterbrechung notwendig wurde, ermöglichten dem Dichter, sich frei über Ort und Zeit hinwegzusetzen, nach Gutdünken grosse und kleine Scenen aneinanderzureihen und den Ort so häufig zu wechseln, als es seine freie Art des Komponierens ihm wünschenswert erscheinen ließ.

Völlig verschieden von dem einfachen theatralischen Gerüste der Elisabethanischen Zeit ist die moderne Bühne mit ihrem verwickelten scenischen und dekorativen Apparate! Sie hat sich historisch entwickelt aus der romanischen Einheitsbühne des französischen Klassicismus. Der letztere, in seinem steif-akademischen Regelzwang, in seiner irrigen und einseitigen Auffassung von den sog. Einheiten des Aristoteles, hat in dem französischen Drama der klassischen Zeit jeweils einen einheitlichen, unveränderlichen Schauplatz für das ganze Stück gefordert. Durch die dekorative Ausstattung erhielt dieser

Schauplatz, im Gegensatze zur altenglischen Bühne, den Charakter einer ganz bestimmten Örtlichkeit. Aus diesem Prinzip ergab sich die Folgerung, daß, wenn die Örtlichkeit wechselte, auch die Bühne ein anderes Aussehen annehmen mußte. Es ergab sich gebieterisch die Forderung der scenischen Illusion. Die moderne Bühne entwickelte sich zu einer Illusionsbühne, auf der die verschiedenen Künste zusammen zu wirken haben, um den Schauplatz jeder einzelnen Scene dem Zuschauer möglichst sinnfällig vor Augen zu führen. Es ist bekannt, zu welcher beinahe raffinierten Vervollkommnung die dekorative Kunst sich, namentlich seit dem Einfluß der Meininger, im modernen Theater entwickelt hat.

Noch auf einen anderen Punkt erstrecken sich die unterscheidenden Merkmale der altenglischen und der modernen Bühne. Die Vorderbühne Shakespeares war mitten in den Zuschauerraum hineingebaut, an den Seiten demselben zugänglich. Sie berührte sich hierin prinzipiell mit der antiken Bühne Griechenlands, wo nach dem Resultat der Dörpfeldschen Forschungen die kreisförmig in den Zuschauerraum hineingebaute Orchestra nicht allein der Standpunkt des Chores, sondern auch der des Schauspielers gewesen ist. Auf der antiken also wie auf der altenglischen Bühne stand der Schauspieler gewissermaßen mitten im Publikum. Die Schauspielkunst sah sich darauf angewiesen, eine Art direkter Beziehung zum Publikum zu suchen; sie verzichtete auf die von der modernen Kunst erstrebte Täuschung, eine selbständige, für sich abgeschlossene Welt zu repräsentieren; der Zuschauer konnte und sollte nie vergessen, daß der Schauspieler seinetwegen Theater spielte.

In direktem Gegensatze hierzu ist die moderne Bühne, die sich in ihrer äußeren Form aus dem italienisch-französischen Opernhaus entwickelt hat, nur an einer Seite gegen den Zuschauerraum offen, von dem letzteren durch den Vorhang und die Kluft des Orchesters getrennt, schon dadurch als der Boden einer der Wirklichkeit ferngerückten, idealen Welt gekennzeichnet. Darauf beruht das Grundprinzip des modernen Dramas und der modernen intimen Schauspielkunst, die von der Voraussetzung ausgehen, daß, wie Scherer treffend sagt, «die Leute, die da spielen, unter sich sind, und daß nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, damit das Publikum zusehen kann.» Es ist das Prinzip der die Anwesenheit des Publikums ignorierenden Intimität, welches die moderne Schauspielkunst kennzeichnet.

Es ist wohl einleuchtend, daß die unmittelbare Übertragung des unveränderten Shakespeareschen Dramas auf die moderne Illusionsbühne mannigfachen Schwierigkeiten zu begegnen hätte. Das zerrissene scenische Gefüge des Shakespeareschen Stückes, mit seinem fortwährenden Wechsel von Scenen, mit der Unterbrechung langer Scenen durch kurze Zwischenscenen, die oft nur wenige Verse umfassen, dieses scenische Gefüge konnte wohl auf dem altenglischen Bühnengerüst ohne Unterbrechung und ohne Störung der Illusion vorgeführt werden, nicht aber auf der modernen Illusionsbühne. Alle Scenen, die bei Shakespeare für die neutrale Vorderbühne bestimmt waren, müßten bei uns einen bestimmten Schauplatz, einen bestimmten dekorativen Hintergrund erhalten. Die Fülle der sich hierdurch ergebenden dekorativen Bilder und der hierfür notwendigen Verwandlungen würde zur Folge haben, daß bei Anwendung des Zwischenvorhangs ein Stück oft in 20—30 Abteilungen zerhackt würde, was in Verbindung mit den dadurch bedingten Pausen das künstlerische Genießen geradezu vernichtete.

Wir sehen uns bei der modernen Shakespeare-Aufführung demgemäß vor die Alternative gestellt: entweder die Stücke des Dichters durch dementsprechende Änderungen den Bedürfnissen der modernen Dekorationsbühne anzupassen, oder aber, um die Stücke unverändert geben zu können, für die Shakespeare-Aufführungen eine eigene, dem altenglischen Theater nachgebildete Bühnenform in Verwendung zu bringen. Den ersten Weg schlägt die sog. Shakespeare-Bearbeitung ein. Es ist dies der Weg, der beinahe ausnahmslos beschritten wurde, seit den ersten Zeiten, in denen man begann, Shakespeares Dramen für die deutsche Bühne zu gewinnen. Die Bearbeitung Shakespeares für die deutsche Bühne hat die verschiedensten Phasen durchwandelt, von den Zeiten des großen Schröder an, der Shakespeares gewaltige Dichtersprache seinen Zeitgenossen dadurch mundgerecht machen zu müssen glaubte, daß er sie in die platteste Prosa herabdrückte, der die Meisterwerke unseres Dichters seinem an weichliche Rührung gewöhnten Publikum dadurch näher zu bringen suchte, daß er den tragischen Ausgang milderte, und Hamlet, Cordelia, Othello mit dem Leben davonkommen ließ. Trotz des rasch wachsenden Verständnisses für Shakespearesche Kunst, vor allem gefördert durch das Erscheinen des Schlegel-Tieckschen Übersetzungswerkes, haben sich die Spuren solcher Shakespeare-Verballhornung auf der Bühne bis tief in unser Jahrhundert herein erhalten, selbst in den Bearbeitungen eines so feinsinnigen Bühnenleiters, wie

es Josef Schreyvogel an der Wiener Hofburg gewesen ist. Verschiedene Richtungen der Shakespeare-Bearbeitung laufen noch bis in die neuesten Zeiten nebeneinander her, wenn man gleich an allen besseren Bühnen sich heutzutage dahin geeinigt hat, im allgemeinen an Shakespeares Stücken nur solche Änderungen zu treffen, die notwendig sind, um sie in ihrer äußeren scenischen Form der modernen Bühne anzupassen.

Der zweite Weg wurde theoretisch schon einmal in Vorschlag gebracht in der Zeit der Romantiker. Ludwig Tieck war es, der mit der Forderung hervortrat, Shakespeares Werke müßten unverändert auf einer eigens hierfür gebauten Bühne gespielt werden. In Düsseldorf unter Immermanns Leitung wurde Was ihr wollt in solcher Weise zur Aufführung gebracht. Allein es blieb bei dem vereinzelten Versuche. Praktisch ist diese Bewegung ohne irgend welchen Einfluß auf die Shakespeare-Pflege in Deutschland geblieben. Erst der neuesten Zeit blieb es vorbehalten, die Gedanken der Romantiker thatkräftig ins Leben umzusetzen: Die Forderung einer Aufführung Shakespearescher Werke in unveränderter Form ist neuerdings zur Wirklichkeit geworden durch die Münchener Shakespeare-Bühne[1]). Die technische Beschaffenheit dieser Bühneneinrichtung ist als bekannt hier vorauszusetzen. Durch die Geschwindigkeit, mit der sie eine beliebige Zahl von Ortsveränderungen zu vollziehen vermag, gewährt sie die Möglichkeit, Shakespeares Stücke genau nach der Fassung des Originales vorzuführen, ohne die Änderungen, welche die moderne Illusionsbühne notwendig macht, indem sie durch Kürzung, Zusammenlegung und andere Gruppierung der Scenen etc. etc. den Ortswechsel zu vermindern, den scenischen Bau des Originales zu vereinfachen und der modernen dramatischen Technik anzunähern sucht.

Die Anschauung, daß in der Aufführung des unveränderten Shakespeare, wie sie die hierfür bestimmte Shakespeare-Bühne ermöglicht, das einzige und ausschließliche Heil zu erblicken sei, geht von der stillschweigenden Voraussetzung aus, daß jede Abänderung an dem scenischen Gefüge des Originals eine Schädigung der Dichtung bedeute, beziehungsweise, daß ein Teil der Vorzüge und Schönheiten,

---

[1]) Ein vortrefflicher Aufsatz von Alfred von Mensi in München, der sich von manchem einseitigen Panegyricus der neuen Bühneneinrichtung durch ruhige Sachlichkeit und gerecht abwägende Feinheit des Urteils vorteilhaft unterscheidet, hat die Vorzüge der Shakespeare-Bühne im vorigen Bande dieses Jahrbuchs in dankenswerter Weise in Erinnerung gerufen.

die wir an Shakespeares Dramen bewundern, in dem äußeren scenischen Bau seiner Stücke zu suchen sei.

Shakespeares Technik erklärt sich in erster Linie aus der Beschaffenheit seiner Bühne. Diese Bühne erlaubte dem Dichter unbekümmert um den Wechsel des Ortes, Scene an Scene zu reihen, und die Vorgänge in einer vielfach mehr epischen als dramatischen Weise aneinander zu ordnen, in getreuem Anschluß an den Bericht seiner Quelle, der Chronik oder der Novelle, die ihm als Vorlage diente. Die faktische Folge der Ereignisse, wie sie sich der Quelle gemäß nacheinander abspielen, ist in vielen Fällen das einzige erkennbare Prinzip, nach dem die Reihenfolge der Scenen geordnet ist.[1]) Da beinahe in allen Shakespeareschen Werken neben der Haupthandlung eine oder mehrere Nebenhandlungen herlaufen, die sich mit jener mehr oder minder organisch zu einem künstlerischen Ganzen verschlingen, so sehen wir den Dichter in seiner Komposition sehr vielfach das deutlich erkennbare Prinzip verfolgen, an solchen Stellen, wo die Handlung zwischen zwei Scenen einen Sprung macht, dieses Intervall durch Einfügung einer Scene aus einer anderen Personengruppe zu decken. Ein Beispiel zur Verdeutlichung: in der ersten Scene des Kaufmanns von Venedig bittet Bassanio seinen Freund Antonio, ihm zum Zweck seiner beabsichtigten Werbung um Porzia ein Darlehen zu verschaffen. Die Scene schließt, indem Antonio, der Bitte des Freundes willfahrend, diesen bittet, sich nach einem Manne umzusehen, der die Summe ihm vorzustrecken im Stande ist. Zwischen dieser Scene und der nächstfolgenden, welche die Handlung weiterführt, der Scene, in der Bassanio eben jenen Mann, den Juden Shylock, gefunden hat, ist ein kleiner Zeitraum gedacht. Dieses Intervall überbrückt der Dichter durch Einfügung des ersten Gespräches zwischen Porzia und Nerissa, einer kleinen Scene, welche die

[1]) Auf den epischen Charakter des Shakespeareschen Dramas in Komposition und Technik hat neuerdings A. v. Berger in seinem Vortrage «Wie soll man Shakespeare spielen?» (Über Drama und Theater, Leipzig, Avenarius 1900, S. 50—89) in sehr feinsinnigen Betrachtungen hingewiesen. Aus diesem epischen Charakter der Shakespeareschen Dichtung sucht Berger die Erscheinung zu entwickeln, daß das altenglische Theater im polaren Gegensatze zu der modernen Illusionsbühne von vorneherein auf jede Erweckung einer scenischen Illusion verzichtete und statt dessen das künstlerische Schwergewicht einzig und allein in die seelische Wirkung einer die Phantasiethätigkeit befruchtenden Schauspielkunst zu legen im Stande war. Bergers anregende Darlegungen enthalten sicher sehr viel Wahres und Richtiges, wenn sie gleich von einer gewissen absichtlichen und einseitigen Färbung, hinsichtlich der einmal aufgestellten prinzipiellen Gegensätze, nicht freizusprechen sind.

beiden Frauen exponiert, zur Weiterführung der Handlung aber nichts beiträgt und an sich ebenso gut an anderer Stelle stehen, beispielsweise der ersten Marocco-Scene als Einleitung dienen könnte.

Dasselbe Verfahren läßt sich ungemein häufig in der Technik der Shakespeareschen Dramen beobachten. Auf die Reihenfolge der Scenen hat ferner ein äußerer bühnentechnischer Umstand bedeutsamen Einfluß geübt. Alois Brandl hat darauf hingewiesen, daß dem Dichter die technische Beschaffenheit seines Theaters nicht gestattete, zwei Scenen auf der Hinterbühne, die eine verschiedene Dekoration erheischten, unmittelbar aufeinander folgen zu lassen; er mußte stets wenigstens eine Scene auf der Vorderbühne dazwischenlegen, damit währenddessen hinter dem Vorhang die Versatzstücke geändert werden konnten.

Ein Beispiel: im Kaufmann von Venedig wurde die 4. Scene des 3. Aktes — Belmont, Zimmer in Porzias Hause — wie alle Belmont-Scenen auf der Hinterbühne gespielt: Porzia verkündigt Nerissa den Plan, ihren Gatten in Männerkleidern nach Venedig zu folgen. Die nächste, die Handlung weiterführende Scene ist die große Gerichtsscene. Für diese, die einen umständlichen scenischen Aufbau verlangte, wurde ebenfalls die Hinterbühne verwendet; die letztere mußte also aus dem Zimmer Porzias in den Gerichtssaal umgebaut werden. Um hierfür Zeit zu gewinnen, schob der Dichter zwischen beide Scenen einen Auftritt auf der Vorderbühne ein, ein burleskes Gespräch zwischen Lancelot und Jessica, sowie Lorenzo und Jessica, nach unserer Akteinteilung Akt III, Scene 5, — eine Scene, die keineswegs einem künstlerischen Bedürfnis entspringt, da sie weder zur Fortführung der Handlung, noch zur Charakterisierung der Personen etwas wesentliches beiträgt. In Anbetracht dessen, daß die letztgenannte Scene, das Gespräch zwischen Lancelot und Jessica, nach der Akteinteilung unserer Ausgaben den Schluß des 3. Aktes bildet, ist daran zu erinnern, daß wir uns bei Betrachtung der Shakespeareschen Dramen von der Anschauung der keineswegs authentischen Akteinteilung vollkommen lossagen müssen. Shakespeares Stücke wurden aller Wahrscheinlichkeit nach möglichst ohne Pausen abgespielt. Zum Umbau der Hinterbühne konnte also nicht, wie bei uns, die Aktpause verwendet werden; hierfür diente vielmehr eine auf der Vorderbühne gespielte Zwischenscene.

Demselben Zweck diente die Scene des Poëten Cinna in Julius Caesar. Nach der großen Forumscene mußte die Hinterbühne in das Gemach im Hause des Antonius verwandelt werden, für die Scene,

die nach unserer Akteinteilung den 4. Akt des Stückes eröffnet. Um den Umbau zu ermöglichen, schob der Dichter eine Scene für die Vorderbühne ein: den Auftritt, wo Cinna der Poët von den wütenden Bürgern zerrissen wird, nur weil er denselben Namen trägt, wie Cinna der Verschworene — eine sehr gelungene und charakteristische Episode, aber an sich für den Fortgang des Stückes entbehrlich.

In Cymbelin mußte die Hinterbühne sich aus dem Gemache des Palastes, wo Imogen den Jachimo empfängt, für die nächste, die Handlung weiterführende Scene in Imogens Schlafgemach verwandeln. Während dieser Verwandlung wurde auf der Vorderbühne die burleske Scene zwischen Cloten und den beiden Edelleuten gespielt — nach unserer Akteinteilung Akt 2, Scene 1 — eine Scene, die an dieser Stelle keineswegs notwendig wäre, da sie weder die Handlung weiterspinnt, noch zu dem Bilde des dem Publikum bereits bekannten Prinzen Cloten einen neuen Zug beibringt.

Diese Beispiele ließen sich häufen. Genug: es ergiebt sich, daß Shakespeare in Komposition und Technik durch die eigentümliche scenische Beschaffenheit seiner Bühne beeinflußt wurde. Eine ganze Reihe von Scenen dankt ihr Dasein nicht einem künstlerischen Bedürfnis, sondern lediglich einem äußeren technischen Umstande, der sich aus dem primitiven Bühnengerüste jener Zeit ergab.

Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß solche Scenen nicht auch in vielen Fällen einem künstlerischen Zwecke dienten. Sehr häufig traf es sich, daß das praktische Bühnenbedürfnis mit den künstlerischen Intentionen des Dichters Hand in Hand ging. Aber auch da, wo ein solches Zusammengehen des Dramatikers mit dem Theaterpraktiker sich nicht von selbst ergab, ist es dem Dichter vielfach in bewundernswerter Weise gelungen, die Not in eine Tugend zu verwandeln und die durch die Bühnenpraxis gebotenen Zwischenscenen, sei es nun durch neue Streiflichter, die auf die Charakteristik der Personen fallen, sei es durch poetisch wirkende Gegensätze, dem künstlerischen Zwecke dienstbar zu machen. Durch die glückliche Kontrastierung der Scenen entstehen vielfach Schönheiten hervorragender Art. Ich erinnere an eine Scenenreihe im 4. Akte von Romeo. Als Julia den Entschluß ihrer Eltern, sie mit dem Grafen Paris zu vermählen, erfahren hat, eilt sie in ihrer Herzensnot zu Bruder Lorenzos Zelle, wo sie den Rettung und Verderben bringenden Schlaftrunk in Empfang nimmt. In wirksamstem Kontraste zu dem unheilschwangeren Ernste dieser Scene folgt der Auftritt in Capulets Hause, wo der alte Capulet, durch die doppelsinnige Antwort seiner

Tochter beschwichtigt, in rosiger Festlaune die Vorbereitungen zu der bevorstehenden Hochzeit betreibt. An die fröhlichen Schlußworte des polternden Alten:

> Gut, ich will selber gehn
> Zum Grafen Paris, um ihn anzutreiben
> Auf morgen früh: mein Herz ist mächtig leicht,
> Seit dies verkehrte Mädchen sich besonnen.

— an diesen heiteren Schlußakkord reihen sich die düsteren, tiefernsten Töne von Julias Monolog, die einsam in ihrem Schlafgemach mit Lorenzos Trank die Schauer des Todes in ihre Seele trinkt. Wiederum folgt — ein tiefpoetischer Kontrast — eine stark humoristisch angehauchte Scene, in der wir Capulet und die Amme die Rüstungen zu dem Feste weiterhin verfolgen sehen. Und mitten aus dem Festesjubel sehen wir uns wieder in Julias Schlafgemach versetzt. Als die Amme die schlafende Braut erwecken will, findet sie diese in kalter Totenstarre; anstatt Festesjubel — Totenklagen. Dem Bräutigam, der die Braut heimzuführen gedenkt, muß Capulet die Worte entgegenrufen:

> O Sohn! Die Nacht vor deiner Hochzeit buhlte
> Der Tod mit deiner Braut.

Und während die Trauerklagen an der Bahre verklingen, ziehen die Musikanten auf und wechseln heitere Scherzworte an der Stätte des Todes.

Diese Scenenreihe bietet in ihren Kontrasten eine solche Fülle eigenartigen dichterischen Reizes, daß ihr gegenüber der Wunsch vollkommen berechtigt erscheint, bei der Aufführung die Reihenfolge dieser Scenen gewahrt zu sehen. Wie hier, so sind auch an manchen anderen Stellen des Shakespeareschen Dramas in der Reihenfolge der Scenen eigentümliche dichterische Schönheiten zu bewundern.

Ihnen gegenüber stehen viele andere Fälle, wo es einer ungekünstelten, naiven Anschauungsweise schlechterdings unmöglich ist, in der Reihenfolge der Scenen künstlerische Absichten oder dichterische Schönheiten zu erblicken. Nur eine vom Boden der Wirklichkeit sich völlig entfernende Shakespeare-Ästhetik hat es fertig gebracht, in dem scenischen Bau vielfach Schönheiten zu entdecken, in viele Scenen künstlerische Absichten und tiefsinnige Gedankenverbindungen hinein zu geheimnissen, an die der Dichter sicherlich nicht im entferntesten gedacht hat. Um auf das oben citierte Beispiel aus dem Kaufmann von Venedig zurückzugreifen: in der vor der großen Gerichtsscene aus einem bühnentechnischen Grunde eingefügten

Zwischenscene, dem burlesken Gespräche zwischen Lanzelot und Jessica, eine künstlerische Absicht, eine besondere dichterische Feinheit oder Notwendigkeit nachweisen zu wollen, das ist eine Aufgabe, an der selbst der Spürsinn der findigsten Shakespeare-Ästhetik zu Schanden werden dürfte.

Die scenische Technik Shakespeares ist in erster Linie aus dem primitiven Bühnengerüste seiner Zeit zu erklären. Wenngleich dieses Gerüst dem Dramatiker manche nicht zu unterschätzende Vorteile bot, so ist es doch unthunlich, prinzipiell eine Schönheit der Shakespeareschen Werke in ihrem durch eine Äußerlichkeit bedingten scenischen Bau erblicken zu wollen. Demgemäß braucht sich auch die moderne Bühne an den äußeren scenischen Bau der Stücke nicht sklavisch gebunden zu fühlen. Es erwächst ihr vielmehr die Verpflichtung, bei den Veränderungen, die sie bei der Aufführung Shakespeares auf der modernen Illusionsbühne vorzunehmen gezwungen ist, sich in jedem einzelnen Falle die Frage vorzulegen, ob die Intentionen des Dichters durch solche Veränderungen gefährdet werden, oder nicht. Im ersteren Falle hat der moderne Bearbeiter jede an dem Original vorzunehmende Veränderung auf das behutsamste zu überlegen und sorgsam alle Für und Wider abzuwägen. In vielen Fällen sieht sich die moderne Bühne hierbei vor eine schwere Aufgabe gestellt. So bei den vorhin erwähnten Scenen aus dem 4. Akte von Romeo und Julia. Verschmäht sie die leider noch auf den meisten Theatern übliche Barbarei, in Nachahmung der nicht mehr maßgebenden Goetheschen Bearbeitung, die ganze Scenenreihe vom Schlaftrunk-Monolog der Julia an zu streichen, so sieht sie sich doch immerhin, um den fortwährenden Scenenwechsel zu vermeiden, zu einer Reihe von mehr oder minder nachteiligen Abänderungen an dem Originaltexte gezwungen. Hier treten gegenüber der modernen Illusionsbühne die Vorteile der Münchener Shakespeare-Bühne in helles Licht. Mühelos bewältigt sie die Aufgabe, diese Scenenreihe unverändert an den Augen des Zuschauers vorüberzuführen, ohne den eigenartigen dichterischen Reiz dieser Kontrast-Scenen im geringsten zu beeinträchtigen.

Auch eine andere, bis dahin nur flüchtig berührte Eigentümlichkeit des altenglischen Bühnengerüstes, nämlich der Mangel eines die ganze Bühne verschließenden Vorhangs hat ihre charakteristischen Spuren in einigen Besonderheiten des Shakespeareschen Dramas hinterlassen. Der Umstand, daß die in den Zuschauerraum hineingebaute Vorderbühne keinen Vorhang besaß,

nötigte den Dichter, alle hier spielenden Scenen derart einzurichten, daß zu Beginn der Scene die betreffenden Personen auf die Bühne traten und zum Schluß sich wieder entfernten. All dies Kommen und Gehen der Personen bedurfte der Begründung. Und so finden wir bei Shakespeare eine ganze Menge von Stellen, die nur dem Zwecke dienen, den Auftritt oder Abgang der Personen zu motivieren. Ein Beispiel für viele: in der vierten Scene des ersten Aktes von Cymbelin schließt das Gespräch zwischen Pisanio und Imogen, die sich durch den letzteren von ihres Gatten Abreise berichten läßt, damit, daß eine Hofdame auftritt:

Hofdame. Prinzessin,
Die Königin verlangt nach Eurer Hoheit.

Imogen (zu Pisanio). Besorgt, was ich Euch auftrug. Ich will gehn,
Der Kön'gin aufzuwarten.

Pisanio. Ja, Prinzessin. (Sie gehen ab.)

Keine spätere Stelle des Stückes nimmt auf diese Berufung der Imogen vor die Königin Bezug, sie hängt völlig in der Luft. Auch von dem angeblich an Pisanio gerichteten Auftrag weiß der Zuschauer nichts. Die ganze Stelle ist nur ein Notbehelf des Dichters, um Pisanio und Imogen in schicklicher Weise von der Bühne zu entfernen. Dies Beispiel ist insofern charakteristisch, als es zeigt, wie sorglos der Dichter in solchen Fällen häufig zu verfahren pflegte. Jeder Faden, der im Drama angeknüpft wird, müßte konsequenter Weise auch weitergesponnen werden. Wenn wir hören, daß Imogen vor die sie mit Haß verfolgende Königin gerufen wird, wünschen wir im folgenden auch zu erfahren, was der Grund dieser Berufung, was Inhalt und Zweck der stattgehabten Unterredung gewesen sei. Allein, das kümmert unseren Dichter wenig; die Abberufung ist, wie gesagt, nur ein Notbehelf, der einem augenblicklichen bühnentechnischen Bedürfnis dient.

In gleicher Weise verhält es sich mit einer ganzen Reihe von Stellen in den zahlreichen Sterbescenen des Shakespeareschen Dramas, wo die Bühneneinrichtung es notwendig machte, daß die Leiche vor den Augen des Zuschauers von der Bühne weggetragen wurde. Ich erinnere an das namentlich am Schluss der Tragödien in mannigfachen Variationen wiederkehrende »Nehmt auf die Leiche!« Wo eine diesbezügliche Weisung im Texte fehlt, wie beispielsweise am Schluß des Othello, haben wir einen deutlichen Fingerzeig, daß Othello und Desdemona auf der Hinterbühne starben, auf

dem hier errichteten Ruhelager Desdemonas, das durch den Vorhang den Augen des Zuschauers entzogen werden konnte. In einzelnen Fällen geht der Dichter dem mißlichen Wegtragen der Leichen dadurch aus dem Wege, daß er den Sterbenden unmittelbar vor seinem Tode in ein anderes Zimmer führen läßt, so bei dem Tode König Eduards IV. und König Heinrichs IV.

Alle solche Stellen, die ihr Dasein lediglich der primitiven Bühneneinrichtung, dem Fehlen eines Vorhangs, verdanken, werden natürlicherweise überflüssig auf der modernen Bühne, die sich im glücklichen Besitze eines Vorhangs befindet und dadurch vor der Shakespeareschen Bühne den großen Vorteil genießt, mitten in eine Situation einführen und mitten in einer solchen abbrechen zu können. Die moderne Illusionsbühne hat nicht nur das Recht, alle solche Stellen zu beseitigen, sie erweist sogar der Aufführung der Stücke hierdurch einen positiven Dienst. Wenn der sterbende Heinrich IV. bei Shakespeare mit einem Male unvermittelt nach dem Namen des Zimmers fragt, wo er zuerst in Ohnmacht gefallen sei und sich alsdann dahin wegbringen läßt, da ihm prophezeit sei, er werde in »Jerusalem« — eben dem Namen jenes Zimmers — sterben, so merkt man allzu deutlich die Absicht des Dichters, der seinen Helden unter allen Umständen von der Bühne entfernen muss. Wenn die moderne Bühne diese Stelle beispielsweise dahin abändert, daß das Gemach, in dem der Sterbende sich *befindet*, Jerusalem heißt, daß demgemäß der König auf der Bühne bleibt und hier stirbt, während seine Umgebung betend an dem Lager auf die Kniee sinkt, so wird nicht nur die ganze Situation wesentlich ungekünstelter und natürlicher, sondern die Scene erhält auch einen wirksameren und weihevolleren Abschluß, als wenn, wie im Original, in die majestätische Todesruhe der wundervollen Scene durch die Wegschaffung des Sterbenden ein unruhiges und störendes Element hineingetragen wird.

Die Einrichtung des Vorhangs hat auf das moderne Drama auch insofern einen bedeutsamen Einfluß geübt, als sie die Fünfteilung des Dramas in weit höherem Maße als es auf der antiken Bühne und dem Shakespeareschen Theater der Fall war, dem Publikum zum Bewußtsein brachte und jedem einzelnen Akte, als einem geschlossenen Ganzen, eine gewisse Selbständigkeit verlieh. Bei der *Bedeutung*, welche die Akteinteilung gewann, mußte das moderne Drama auch auf eine gute und wirkungsvolle Gestaltung des *Aktschlusses* bedacht sein. Das letzte Wort, der letzte Eindruck, mit dem der Zuschauer beim Fallen des Vorhangs entlassen wurde, mußte eine-

gewisse Bedeutung erhalten und dem Hörer nachklingend im Gedächtnis haften. Mit vollem Rechte hat Gustav Freytag auf die Berechtigung wirkungsvoller Aktschlüsse im modernen Drama hingewiesen, ein Urteil, dem man vollauf beipflichten kann, ohne daß damit dem Mißbrauch, den die Theaterroutine häufig mit dem Streben nach effektvollen Aktschlüssen zu treiben pflegt, das Wort geredet sei. Im Drama Shakespeares waren Aktschlüsse im modernen Sinne nicht geboten, da die Scenen des Stückes wahrscheinlich ohne Unterbrechung hintereinander abgespielt wurden, etwaige Aktpausen aber, falls solche stattfanden, nicht entfernt die Bedeutung hatten, wie auf der modernen Bühne, aus dem einfachen Grunde, weil eben kein Vorhang fiel. Angesichts dieser prinzipiellen Verschiedenheit der Theatereinrichtungen hat die moderne Illusionsbühne bei der Aufführung Shakespeares ihr Augenmerk darauf zu richten, durch sinngemäße Abteilung und Anordnung der Scenen, durch entsprechende Gestaltung des Textes eindrucksvolle Aktschlüsse zu gewinnen.

Hinsichtlich der Akteinteilung selbst sind die Vorschriften unserer Shakespeare-Ausgaben für die moderne Bühne natürlicherweise nicht massgebend. Diese Akteinteilung ist vielfach unzweckmässig, wenigstens für die moderne Bühne, wo der Aktschluß infolge der Vorhangeinrichtung einen wichtigen Einschnitt bedeutet. In Julius Cæsar beispielsweise ist der Akteinschnitt zwischen dem dritten und vierten Akte hinter die oben erwähnte episodische Scene des Poëten Cinna gelegt. Die Aufführung der Münchener Shakespeare-Bühne hält sich genau an diese Akteinteilung: der dritte Akt schließt, indem Cinna von den wütenden Bürgern zu Boden geschlagen wird, die Bürger eilen johlend hinweg, und die Leiche des Erschlagenen liegt auf den Stufen der Mittelbühne. Indem über diesem Bilde der Akt-Vorhang sich schließt, erhält die kleine Cinna-Episode, so charakteristisch dieselbe an sich auch sein mag, eine Bedeutung, die ihr in dem Originale keineswegs zukommt. Der Schluss-Eindruck des gewaltigen Aktes ist eine an sich unbedeutende, tragikomisch angehauchte Episode, in deren Mittelpunkt der Poët Cinna steht, eine Figur, die mit dem großen Gang des Dramas nicht das Mindeste zu thun hat. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der fascinierende Eindruck der großartigen Forum-Scene durch diesen Aktschluß auf der modernen Bühne bis zu einem gewissen Grade abgeschwächt wird. Ganz anders stellte sich die Sache auf dem Theater Shakespeares dar, wo die Cinna-Episode, wie oben bemerkt, nur als Zwischen-Scene während der Umräumung der Hinterbühne gespielt wurde,

wo an den Schluß dieser Scene, wahrscheinlich ohne irgend eine Unterbrechung, unmittelbar das nächstfolgende Gespräch der Triumvirn sich anschloß. Hier huschte die Cinna-Episode wie ein flüchtiges Momentbild vorüber, auf der modernen Bühne aber erhält sie durch den Akteinschnitt und die Aktpause merklichen Nachdruck und eine ihrem Verhältnis zum Ganzen keineswegs entsprechende Bedeutung. Auf der modernen Bühne ist der Aktschluß demgemäß so einzurichten, daß der Zuschauer mit dem hinreißenden Eindruck der gewaltigen durch Antonius hervorgerufenen Volksbewegung entlassen werde. Soll, was an sich nicht ausgeschlossen ist, auch die Cinna-Scene Verwendung finden, so muß die Regie durch die scenische Anordnung des Schlusses, durch ein Zusammenströmen der Volksmassen mit Waffen, Feuerbränden etc. dafür Sorge tragen, daß der Schluß-Eindruck des Aktes, entsprechend der Antonius-Rede, zu einer mächtigen Gesamtwirkung anwachse.

Die Shakespeare-Bühne aber, welche die Stücke des Dichters unverändert wiedergiebt, müßte logischerweise noch einen Schritt weitergehen und dieselben ohne Aktpause und ohne Fallen des Vorhangs abspielen. Denn innerhalb des unveränderten Shakespeareschen Dramas ist für den Akteinschnitt kein Raum mehr. —

Die Frage, wie Shakespeare auf der modernen Bühne zu spielen sei, wurde bis jetzt nur daraufhin betrachtet, ob und inwieweit die Veränderungen, welche durch die scenische Verschiedenheit des altenglischen Theaters von der heutigen Bühne bedingt sind, Berechtigung haben oder nicht. Allein die Redaktion, welche der Text der Shakespeareschen Dramen zum Zweck ihrer Aufführung auf der modernen Bühne zu erfahren pflegt, erstreckt sich nicht ausschließlich auf die scenische Seite der Stücke.

Den Werken des Dichters werden vielfach auch andere Veränderungen zu teil, Veränderungen, die sich allerdings zumeist darauf beschränken — oder wenigstens darauf beschränken sollten —, daß der Text eine entsprechende Kürzung erfährt, daß diese oder jene Scene des Originals bei der heutigen Aufführung gestrichen wird. Auch in diesem Punkte steht die Münchener Shakespeare-Bühne auf einem wesentlich anderen Standpunkt. Sie huldigt dem Prinzipe, Shakespeares Stücke in jeder Beziehung unverändert und unverkürzt zur Darstellung zu bringen.

Diesem Prinzipe liegt unbewußt die Anschauung zu Grunde, daß das Shakespearesche Drama in allen seinen Teilen, bis in die kleinsten Einzelheiten hinein, durchaus gleichwertig ist, daß jede

Zeile einen organischen und künstlerisch wertvollen Bestandteil des Ganzen darstellt, mit einem Worte: daß das Shakespearesche Drama ein schlechtweg vollkommenes Kunstwerk ist. Nur eine solche Auffassung von der Kunst des Briten rechtfertigt die unverkürzte Aufführung seiner Werke vor einem Publikum, das nicht etwa ein ausschließlich litterarhistorisches Interesse der Vorstellung entgegenbringt. Denn das Zugeständnis, daß auch Shakespeares Stücke das Los alles Irdischen teilen, daß auch sie von Schwächen, ja stellenweise von unverkennbaren Fehlern und Mängeln behaftet sind, Mängeln, die sich zum Teil aus der — bei aller Größe und Universalität seines Genius — doch in einem gewissen Sinne begrenzten dichterischen Individualität, zum Teil aus den äußeren Bedingungen seines Schaffens, dem Zeitgeschmack, seinem Publikum u. a. erklären: dieses Zugeständnis müßte notwendig zu dem Schlusse führen, daß die Aufführung der Stücke auf der modernen deutschen Bühne das Recht gewisser Änderungen und Kürzungen für sich in Anspruch nehmen darf. Entgehen doch auch die Werke Schillers und Goethes, ja die Werke der gesamten klassischen Litteratur, nicht dem Lose, für die Aufführung entsprechende Kürzungen und Abänderungen zu erfahren; und nur Rigoristen und Theoretiker werden es bestreiten, daß solche Kürzungen — von vereinzelten Ausnahmen abgesehen — für die Aufführung von Nutzen sind. Der Versuch, dem Publikum einen unverkürzten Don Carlos zu bieten, ist, wo er auch gewagt wurde, nicht mehr als ein litterarhistorisches Experiment geblieben. Während das Prinzip einer verständigen Kürzung gegenüber den Werken unserer deutschen Klassiker eigentlich niemals ernstlich angefochten wurde, ist seltsamerweise die Gemeinde derer keine unbeträchtliche, welche die Berechtigung desselben Prinzips gegenüber den Werken des britischen Dichters energisch bestreitet.

Diese Thatsache steht damit im Zusammenhang, daß die deutsche Shakespeare-Kritik, ungeachtet der hohen Verdienste, die sie sich um das Verständnis des Dichters erworben hat, sich zum großen Teil in eine einseitige und verkehrte Anschauungsweise, in eine einer wirklich sachlichen Kritik unwürdige Verhimmelung unseres Dichters verirrt hat. Dieser Shakespeare-Kritik, welche an Stelle objektiver Würdigung die blinde Übertreibung setzt, fehlt es vor allem an einem: an einer frischen, sinnlich unmittelbaren ästhetischen Empfindung. Man hat einerseits historisch-politische Elemente in die künstlerische Beurteilung hineingetragen, man hat andererseits den völlig verkehrten Versuch gemacht, in jedem Drama

eine Art von philosophischer oder ethischer Grundidee entdecken zu wollen. Mit dieser Grundidee sollen sämtliche Personen des Stücks, bis auf die Clowns hinab, in Verbindung stehen, die einzelnen Teile der Handlung, die einzelnen Charaktere werden durch geistige Fäden verschiedener Art mit der ethischen Grundformel in Zusammenhang gehalten; damit die organische Einheit aller Teile bis in die kleinsten Details erwiesen werde, müssen die Stücke unseres Dichters sich oft die gezwungenste und willkürlichste Erklärung gefallen lassen.

Es ist das Verdienst eines vielgeschmähten und von der Gemeinde der Shakespeare-Gläubigen mit dem Anathema belegten Buches, der Shakespeare-Studien von Rümelin, dem überschwänglichen Kultus erstmals energisch entgegengetreten zu sein und einer freieren und objektiveren, den historischen Gesichtspunkt im Auge behaltenden Art der Shakespeare-Kritik den Weg gebahnt zu haben.

Man braucht den Rümelinschen Ausführungen, die teilweise von allzugroßer Nüchternheit getragen, über das Ziel hinausschießen und dem Titanenflug des Shakespeareschen Genius nicht überall zu folgen vermögen, keineswegs in allen Punkten beizupflichten, um sich doch mit dem vortrefflichen Kern des Buches einverstanden zu erklären und zu erkennen, daß auch Shakespeares Schaffen bei all seiner nie genug zu bewundernden Genialität an irdische Schranken gebunden ist.

Für das Thema dieser Darlegungen kommt nur die eine Frage in Betracht, wie die heutige Bühne zu dem sich zu stellen hat, was wir als Mängel der Shakespeareschen Kunst vom Standpunkt des modernen Dramas erkennen müssen. Solche Mängel treten uns am häufigsten entgegen in der K o m p o s i t i o n des Shakespeareschen Dramas. Dahin gehören: allzugroße Häufung des Stofflichen und eine dadurch hervorgerufene Unübersichtlichkeit des dramatischen Gefüges, damit im Zusammenhang ein breites Hervordrängen der Episode; ferner: Mangel des architektonischen Gleichgewichts, Abnahme des dramatischen Interesses in dem absteigenden Teile der Handlung; Ungleichheit des Stils in einzelnen Teilen des Werks; weiterhin unzureichende oder lückenhafte Motivierung, namentlich unzulängliche Begründung der bei Shakespeare so häufig und plötzlich eintretenden Willenswendungen.

Was solche Lücken in der Motivierung und Charakterisierung betrifft, so muß es dem Bearbeiter freilich versagt bleiben, an das Original hierin die bessernde Hand legen zu wollen. Eine Beseitigung solcher Fehler wäre in den meisten Fällen nur möglich durch direkte Änderungen und dichterische Zuthaten, durch ein Eingreifen

in die eigentliche Domäne des Dichters. Wenn Dingelstedt und andere sich nicht scheuten, in dieser Beziehung oft sehr skrupellos mit der dichterischen Vorlage umzugehen, so ist das ein Verfahren, dessen Berechtigung heutzutage mit Recht bestritten wird.

Anders liegt der Fall, wo die Übersichtlichkeit der dramatischen Komposition durch die Überfülle des Stoffes beeinträchtigt ist, durch die Häufung der Geschehnisse, die sich, ohne genügende Unterscheidung des Wesentlichen und Unwesentlichen, mehr episch als dramatisch aneinander reihen — ein Fehler, zu dem der Dichter sich sehr oft verleiten ließ durch eine allzu peinliche Anlehnung an seine Quelle, ein Fehler, der uns namentlich in den historischen Stücken auffallend häufig entgegentritt. In solchem Falle ist eine entsprechende Beschneidung des allzu üppig wuchernden Rankenwerkes für die moderne Bühne dringend geboten; die Kürzung wird nicht nur zum Recht, sondern auch zur Pflicht des Bearbeiters, wenn er anders nicht ein einseitig antiquarisches Interesse bei seiner Zuhörerschaft voraussetzen will. Die Pflicht der Kürzung erwächst uns in der intensivsten Weise bei den englischen Historien, wo wir uns stets den Unterschied der Nationalitäten zu vergegenwärtigen haben, wo wir uns erinnern müssen, daß die Fülle der geschichtlichen Ereignisse, der hin und herwogenden Kämpfe in den Rosenkriegen, für ein unbefangenes deutsches Publikum unmöglich dasselbe Interesse bieten kann, wie für das englische Publikum, geschweige denn wie für die Zeitgenossen des Dichters, die sich mit jenen geschichtlichen Ereignissen noch durch zahlreiche Fäden lokaler und anderer Art verbunden fühlten.

Die Pflicht der Kürzung erwächst um so mehr an solchen Stellen, wo die Art der Verwendung des geschichtlichen Materials aus ästhetischen Gründen Bedenken erregt. Im zweiten Teile von König Heinrich IV. wird uns in einer Reihe breit angelegter Scenen vor Augen geführt, wie Prinz Johann die Rebellion zu Boden wirft durch einen Akt bodenlosen Verrates, den er an dem verbündeten Heere der Gegner übt. Dieser unerhörte Wortbruch des Prinzen wird, wie schon Bulthaupt mit Recht hervorgehoben hat, von Shakespeare wie etwas ganz Selbstverständliches hingestellt; kein Wort der Entrüstung fällt, geschweige denn, daß die Schandthat des Prinzen durch die weitere Entwickelung des Stückes nur die leiseste Sühne fände. In der Geschichte, in der Wirklichkeit mag eine derartige That ihre Stelle finden; im Kunstwerk aber ist sie eine ästhetische Ungeheuerlichkeit. Denn das Kunstwerk verlangt, daß der

Dichter allen Geschehnissen gegenüber einen klaren sittlichen Standpunkt einnehme; der Zuschauer muß sich mit dem Dichter jeweils eins fühlen in der sittlichen Beurteilung dessen, was er vor sich sieht.

Die Sache selbst kann in dem vorliegendem Falle allerdings nicht geändert werden. Wohl aber vermag der Leiter der Aufführung diese ganze Scenenreihe in ihrer für uns quälenden Breite entsprechend zu kürzen und ihr dadurch eine weniger aufdringliche Stellung in der Ökonomie des Ganzen anzuweisen. Anstatt, daß wie im Original das volle Sonnenlicht auf diesen Scenen des Stückes ruht, können sie durch eine entsprechende scenische Einrichtung mehr in den Schatten gerückt werden, wo sie sich weniger auffällig den Blicken des Zuschauers aufdrängen. Gerade in der richtigen Verteilung von Licht und Schatten, durch sachgemäße Kürzung und Zusammenziehung, kann die moderne Bühne manche Mängel und Unebenheiten der Shakespeareschen Dramen in wirksamer Weise ausgleichen.

Ein charakteristisches Beispiel, wie die Überfülle des Stoffes dem Dichter vielfach Schwierigkeiten bereitete, hinsichtlich einer wirksamen dramatischen Bewältigung, bietet die große Schlußscene in Cymbelin. Es handelt sich darum, die verschiedenen Fäden der bunt verworrenen Handlung zu entwirren. Dies geschieht mit einer geradezu erstaunlichen Schwerfälligkeit der Technik. Indem wir in breiter Ausführlichkeit über Dinge unterrichtet werden, die uns zum einen Teile aus eigener Anschauung längst bekannt sind, zum anderen Teile uns an dieser Stelle des Stückes nicht mehr interessieren, wächst diese Scenenreihe zu einer geradezu unerträglichen Ausdehnung an. Dazu kommt, daß die ganze durchaus episch gehaltene Schluß-Scene jedes dramatischen Aufbaues und jeder dramatischen Steigerung entbehrt. Den Mittel- und Höhepunkt dieser Schluß-Scene bildet für unser Empfinden die Wiedererkennung und Wiedervereinigung von Imogen und Posthumus. Sehr natürlich! Denn die Anziehungskraft dieses wunderbaren Stückes, das neben den zartesten und bezauberndsten Blüten Shakespearescher Poesie die seltsamsten Schrullen und Incongruenzen zeigt, liegt für das moderne Publikum fast einzig und allein in der rührenden Gestalt der Imogen, einer der herrlichsten Offenbarungen gottbegnadeter Kunst. Wie wenig interessieren den modernen Hörer dagegen — wenn er sich nur ehrlich darüber Rechenschaft geben will! — dieser schwache und bis zur Einfalt kindliche König Cymbelin, der dem Stück den Namen giebt, diese böse Märchen- und Theaterkönigin mit ihren

Gifttränken und all die seltsamen Irrgänge einer abenteuerlichen und oft schwach motivierten Handlung. Aber alle Schwächen und Abenteuerlichkeiten des Werkes werden überstrahlt durch die eine Imogen! Ihr Geschick vollendet sich in der Wiedervereinigung mit dem geliebten Gatten; Imogen eilt auf Posthumus zu, der sein Weib in der Kleidung des Knaben noch nicht erkennt und sie von sich stößt:

Imogen: Stießest Du so Dein ehlich Weib hinweg?
Denk' jetzt, daß Du auf einem Felsen stehst
Und schleudre mich zum zweiten Mal von Dir!

Posthumus: Häng' hier als Frucht mein Leben,
Bis dieser Baum verdorrt!

Mit diesen herrlichen Tönen mußte der Sang von Imogen seinem Ende zueilen; eine Steigerung darüber hinaus ist weder dichterisch noch dramatisch denkbar. Was sonst zur Lösung des Stückes notwendig ist, müßte der Vereinigung von Imogen und Posthumus vorangehen. Statt dessen werden wir gezwungen, Zeuge zu sein, wie nun erst — eingeleitet durch einen breitspurigen Bericht über die uns sattsam bekannten Geschicke Clotens — die Erkennung zwischen Cymbelin und seinen verloren geglaubten Söhnen, zwischen diesen und Imogen erfolgt und manches andere — alles Vorgänge, die für unser Interesse in zweiter und dritter Linie stehen. Ja nicht genug: als wir endlich durch die vielen Wiedererkennungen glücklich zum Schlusse gelangt zu sein glauben, wird unsere Aufmerksamkeit noch durch die Lösung eines ebenso absurden wie entbehrlichen Orakelspruches in Anspruch genommen. — Wenn die moderne Bühne hier, wie es fast überall bei den Cymbelin-Aufführungen zu geschehen pflegt, den Originaltext in energischer Weise zusammenzieht und eine Umstellung der Scenen in dem eben angedeuteten Sinne vornimmt, so ist ein solches Verfahren für die Bühnenwirkung ohne Zweifel förderlich.

Wie hier, so kann der Aufführung des Shakespeareschen Dramas auf der modernen Bühne auch in vielen anderen Fällen durch die Bühneneinrichtung, falls dieselbe nur in verständiger und pietätvoller Weise gehandhabt wird, ein wirklicher Dienst geleistet werden.[1]

---

[1]) Die schroffe Ablehnung, die der sogenannten Shakespeare-Bearbeitung von Seiten der Anhänger der Münchener Reformbühne vielfach zu teil wird, findet ihre Erklärung und bis zu einem gewissen Maße ihre Rechtfertigung durch die zahllosen ungenügenden und unkünstlerischen Bearbeitungen, mit denen das deutsche Theater auch heute noch überschwemmt ist. Nicht nur an den zahlreichen

Um das Resultat dieser Darlegungen in Kürze zusammenzufassen: das Shakespearesche Drama ist, gänzlich abgesehen von seinen durch das Bühnengerüste jener Zeit bedingten scenischen Eigentümlichkeiten, auch rein ästhetisch nicht als ein absolut vollkommenes, unfehlbares, in allen seinen Teilen harmonisch abgerundetes Kunstwerk anzusehen.

Wir erweisen dem Dichter einen schlechten Dienst, wenn wir in blindem Götzendienst zu ihm aufblickend, uns den offenbaren Mängeln seiner Kunst verschließen. Insbesondere der deutschen Bühne, der verantwortungsvollen Vermittlerin zwischen Vergangenheit und Gegenwart, erwächst die Pflicht, in strenger Objektivität zu prüfen, wie weit das Ewige und Unvergängliche in Shakespeares Dramen reicht und wo die menschlichen Grenzen seines künstlerischen Könnens beginnen. Gerade aus der klaren Erkenntnis der Mängel und Unvollkommenheiten gewinnt sie die Möglichkeit, die Stücke bei der Aufführung in der Gestalt zu Gehör zu bringen, in der sie nach unserem Ermessen auf die heutige Hörerschaft die stärkste und unmittelbarste Wirkung üben. —

---

kleinen Provinzbühnen, wo Shakespeares Stücke teilweise in unglaublicher Verballhornung gegeben werden — ich erinnere nur an die weitverbreitete Deinhardsteinsche Widerspenstige —, auch an unseren ersten Bühnen sind die Shakespeare-Aufführungen hinsichtlich der scenischen Einrichtung oft so mangelhaft und zeigen so sinnentstellende Striche, daß der Shakespeare-Freund sich mit Recht davon beleidigt fühlen muß. Diese Thatsache vermag indessen an der Giltigkeit des Prinzipes, um das es sich hier handelt, nicht zu rütteln. Wegen der vielen, mangelhaften und ungenügenden Bearbeitungen, die auf unseren Bühnen heimisch sind, das Prinzip der Bearbeitung verwerfen und jede Aufführung, die diesem Prinzipe folgt, als ein Attentat auf die heilige Majestät des Dichters brandmarken, das heißt nichts anderes thun, als das Kind mit dem Bade ausgießen. Daß dies trotzdem sehr beliebte Verfahren einer ernsten Kritik völlig unwürdig ist, bleibt eine Thatsache, an der weder der fromme Übereifer mancher Shakespeare-Enthusiasten, noch die oberflächliche und schnoddrige Witzelei gewisser Kunstkritiker etwas zu ändern vermag.

Weibliche Hamlets.

Von

Eugen Zabel.

Am Anfang des vorigen Jahrhunderts kam die große englische Tragödin Sarah Siddons auf den Gedanken, ihren unvergleichlichen Shakespearerollen, wie Lady Macbeth und Hermione, die ebenso viele Ruhmesblätter in der Theatergeschichte bilden, die Figur des Dänenprinzen anzureihen. Sie machte diesen Versuch in reifen Jahren, als ihrer genialen Begabung neue dankbare Aufgaben zu fehlen begannen. Sie spielte den Hamlet aber nur in der Provinz, niemals in London, wo sie sich scheute, den Vergleich mit der trefflichen Leistung ihres Bruders John Kemble herauszufordern. Percy Fitzgerald, der neben einer Biographie Garricks auch ein umfangreiches zweibändiges Werk über dies Geschwisterpaar auf der Bühne veröffentlicht hat, spricht von der Leistung der Siddons in dieser Männerrolle nur vorübergehend. Er sagt, daß die Künstlerin sich als Hamlet einen schwarzen Mantel wie einen Frauenshawl umgeworfen und darin wie ein korpulenter, unproportionierter Mann ausgesehen habe. Darnach scheint die Schauspielerin auf die Bemerkung der Königin Gertrud über ihren Sohn: «Er ist fett und kurz von Atem», ein übermäßiges Gewicht gelegt zu haben, ohne daß wir uns von ihrer Leistung im übrigen eine Vorstellung machen können. In jedem Fall steht fest, daß dieser Entschluß der Künstlerin, der Rolle des Hamlet die Männlichkeit zu nehmen, ein wahres Unglück für das moderne Theater geworden ist, denn seit jenen Tagen grassiert die Sucht, diesem Beispiel zu folgen und aus der Seele einer Frau die Rache für einen Königsmord zu vollziehen, bald stärker, bald schwächer auf den Bühnen fast aller Kulturvölker. Von Sarah Siddons zieht sich die lange und unheil-

volle Kette bis zu einer anderen noch lebenden Sarah, Madame Bernhard, die dieses Experiment nicht nur in Paris, Wien und London ausgeführt, sondern es auch fertig gebracht hat, an der Geburtsstätte des großen Briten, in Stratford on Avon, in dieser Rolle aufzutreten. Die Nachricht von dieser Aufführung hat bei vielen Gebildeten mit Recht lebhaften Widerspruch hervorgerufen, am meisten bei dem Präsidenten der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Dr. Wilhelm Oechelhäuser, der im Gefühl gerechter Empörung dem Schreiber dieser Zeilen gegenüber meinte, daß sich Charles Flower, der Schöpfer des Shakespeare-Memorial in Stratford, dieser dem reinsten und höchsten Shakespearekultus gewidmeten Bühne, über das Auftreten der französischen Schauspielerin als Hamlet im Grabe umgedreht haben wird und daß die Hüter dieses Heiligtums eine schwere Schuld auf sich geladen haben.

Bedenkt man, daß der Endzweck jeder Bühnendarstellung darin besteht, in dem Zuschauer die holde Täuschung hervorzurufen, als sei er durch einen Zufall Zeuge eines Vorganges geworden, der ihn erheitert oder ergreift, daß das Theater die Aufgabe hat, seinen ganzen äußeren Apparat von Dekorationen, Requisiten und Kostümen in ein Abbild des unmittelbaren Lebens umzusetzen, so muß ein weibliches Wesen in schwarzen Hamlet-Trikots als der schlimmste Hohn auf diese Illusion angesehen werden. Jedes Wort in der Rolle, jede Scene in dem Stück sprechen für das Unmögliche und Lächerliche eines solchen Versuches. Man treibt dadurch dem populärsten aller Shakespeareschen Dramen, einem Kunstwerk von ewigem Gehalt, dessen Ideen und Empfindungen völlig in uns aufgegangen sind, geradezu die Seele aus. Hamlet, der in einer Umgebung von Lüge und Verstellung ein Geheimnis herumträgt, wie es auf einer Menschenbrust nie fürchterlicher gelastet hat, der den Schlüssel zu dem Rätsel bei sich trägt, das er der Welt doch nicht erklären darf, der Alles, was ihm lieb und teuer ist, die Aussichten auf den Thron, das Glück der Liebe und den Ernst des Studiums, hinter sich geworfen hat, um einen Mörder und Ehebrecher von dem geraubten Thron herunterzustürzen und dem heiligen Ernst eines Gebots zu leben, das der Vater aus dem Jenseits an ihn gerichtet hat, ein Prinz, ein Gelehrter, ein Liebender, ein Meister in allen ritterlichen Künsten soll mit einer Sopran- oder Altstimme, mit breiten Hüften und einer flach zusammengedrückten Brust gespielt werden! Hamlet, der schärfste satirische Geist, der in das, was ihn glücklich machen sollte, Gift hineinträufeln muß, der den erstochenen Polonius hinausschleift, der zu einem Kriegs-

mann wie Laertes ins Grab springt, mit ihm zu ringen anfängt, der in die verzweiflungsvollen Worte ausbricht: «Ich liebe Ophelien! Vierzigtausend Brüder mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten nicht meine Summe erreicht!» von einer Frau verkörpert — die darin liegende Thorheit ist gar nicht auszudenken. Und doch wird sie von Männern, auf deren Urteil man sonst etwas giebt, ganz ernst behandelt, während es doch richtiger wäre, sie mit scharfen Worten kurz abzuweisen und an die Ehrfurcht zu erinnern, die wir einem der größten Wohlthäter der Menschheit schuldig sind. Schiebt man hier nicht rechtzeitig einen Riegel vor, so wird sich das närrisch gewordene Virtuosentum auf diesem Gebiete immer wilder austoben und eines Tages vielleicht auch nach dem Othello und König Lear greifen. Es setzt einen richtigen Fäulnisgeschmack voraus, diese Verirrung pikant zu finden, ihr eine interessante Seite abzugewinnen und nachzuweisen, wie sich eine starke und originelle Begabung auch bei einer solchen Verkehrtheit nicht verleugnet. Je höher das Talent steht, das sich in solcher Weise an Shakespeare versündigt, desto lauteren Tadel verdient es, denn große Gaben, die von der Natur verliehen und durch Fleiß und Intelligenz weiter ausgebildet sind, verpflichten zur würdigen Verwendung im Dienst der Kunst, nicht zur Befriedigung einer Eitelkeit, die nach Beifall schielt und um jeden Preis von sich reden machen will.

Bis vor einem Jahre war in Deutschland nur von einem einzigen deutschen weiblichen Hamlet die Rede. Felicitas Vestvali machte sich darin seit 1869 einen Namen, eine Frau, die über das durchschnittliche weibliche Maß hinausragte, fast wie ein Mann ging, sprach und atmete und in Amerika die hohe Schule des virtuosen Effektspiels durchgemacht hatte. In ihrer Darstellung war alles klug berechnet und ausprobirt, man vergaß nie, daß man im Theater war, aber man mußte die Geschicklichkeit dieser Frau anerkennen, die eine Fülle von schauspielerischen Kniffen flink aneinander reihte und sich damit die großen und kleinen Bühnen, die Provinz und die Hauptstädte eroberte. Von einem künstlerischen Genuß im höheren Sinne des Wortes war auch bei ihr nicht die Rede, sondern nur von einer fast grotesk verzerrten Natur. Man wußte damals kaum, daß ein ganzes Heer weiblicher Hamlets dieser Schauspielerin bereits vorausgegangen war, großer und kleiner, korpulenter und schlanker, blonder und dunkelhaariger Frauen, die mit ihren Leistungen einen unangenehmen Zug von Perversität in die unsterbliche Dichtung hineintrugen und aus der Hauptrolle ein Wesen machten, das sich

mit Belots «Mademoiselle Giraud, ma femme» gut vertragen haben würde. Amerika, das Land, das den Shakespeare-Bacon-Schwindel erfunden hat, brachte auch diese verdrehte Mode in Schwung. Eine Mrs. Bartley gab den Ton an, indem sie im März 1819 im Parktheater in New-York zum ersten male in die Beinkleider des Hamlet schlüpfte und am Hofe des Königs Claudius in Helsingör ihrer Brust tragische Töne erpreßte. Drei Monate darauf folgte ihr auf derselben Bühne Mrs. Barnes in der Rolle des melancholischen Dänenprinzen, dann 1840 Mrs. Shaw am Bowerytheater in New-York, ferner Charlotte Cushmann, die sich an so verschiedenen Charakteren Shakespeares, wie Romeo und Kardinal Wolsey versuchte. Den Höhepunkt des Widersinns bezeichnete eine Miss Percy Knowles, die ebenfalls an dem Hamlet nicht genug Stoff zur künstlerischen Versündigung fand und sich auch am Othello und Shylock vergriff. In England hatte sich im Londoner Lyceumtheater, wo jetzt Henry Irving seine großen Shakespeare-Aufführungen in Scene gehen läßt, im Jahre 1821 Mrs. Glover den Hamlet als Benefizrolle ausgewählt und die damaligen Berichte rühmen ihr eine edle Figur, ein hübsches, ausdrucksvolles Gesicht, sowie eine kräftige Stimme nach, Eigenschaften, mit denen sie das Publikum zu lauten Beifallsbezeugungen hinriß. Nach Schluß des ersten Aktes ging der berühmte Tragöde Edmund Kean zu ihr auf die Bühne und erklärte ihre Leistung für vollendet, aber die Schauspielerin scheint zweifelhaft gewesen zu sein, ob es dem Künstler mit dieser Anerkennung ernst war oder ob er sich über sie lustig machte. Zwei andere weibliche Darstellerinnen des Hamlet, Mrs. Marriot und Mrs. Seaman, büßten ihre Sünden im vorgerückten Alter, indem sie von Irving bei einer Aufführung des Macbeth als Hexen herausgestellt wurden. In Frankreich wucherte das Unkraut zunächst nicht so stark wie in Amerika und England. Wir bemerken zwischen den beiden Hamlets von Mme. Judith und Mlle. Dudlay, die nicht lange vor Sarah Bernhard sich in diesem Kunststück gefielen, eine Pause von mehr als dreißig Jahren. Italien stellte in Giacinta Pezzana den Beweis dar, wie auch in der Kunst böse Beispiele gute Sitten verderben. Von den wilden Schößlingen, die dieses Unkraut in Australien trieb, wollen wir garnicht erst besonders sprechen.

Wir kennen Sarah Bernhard in ihren besten Rollen, aber wir kennen ihren Hamlet nicht. Wer über eine so feine elastische Figur, ein so glockenreines Organ, eine so große Intelligenz und so viel nervöse Leidenschaftlichkeit verfügt, wie diese Schauspielerin, wird den Zuschauer immer etwas zu bieten haben, was fesselt, wenn es

auch nicht das Richtige ist. Liegen doch in dieser Künstlerin edelste Menschendarstellung und verzuckerte oder versalzene Unnatur dicht neben einander, so daß man die eigentliche Wahrheit ihres Spiels immer erst loslösen muß von komödiantenhaftem Zubehör, der darüber ausgestreut ist. Nach den uns vorliegenden Kritiken hat Mme. Sarah Bernhard durchaus nicht den Versuch gemacht, als Hamlet ihre Weiblichkeit zu unterdrücken. Sie verwertet in Haltung, Stimme und Geberde den ganzen Reiz ihrer Weiblichkeit. Sie spielt nicht die Rolle, sondern sie spielt mit ihr. Ein tiefer Kenner der Schauspielkunst, Ludwig Hevesy, schildert im Wiener Fremdenblatt vom 12. Oktober 1899 Einzelheiten ihrer Darstellung sehr anschaulich. «Auch hat sie sich», sagt er, «die Rolle ganz nach dem eigenen Wuchs zugeschnitten. Ein Wiener Hörer stutzt, wenn sie etwa vor der Schauspielscene keinerlei gute Lehren für die Komödianten hat. Dieses berühmte Vademecum, das uns zum täglichen Brot jedes Hamletabends gehört, ist ihr bloß ein Verkehrshindernis, das sie beseitigt. Zweimal macht sie sich effektvolle Abgänge, die eigentlich nicht im Charakter liegen und jedesmal auf Kosten der armen Ophelia. Noch kein männlicher Hamlet, den wir gesehen, hat diese liebe Person so rauh behandelt. Einmal, als sie ihr den gewissen «Fluch zur Aussteuer» giebt, das andere Mal, als sie über die Weiber spricht, die sich ein »anderes Gesicht machen». Männliche Hamlets sprechen diese Dinge mit sarkastischer Bitterkeit, aber nur als hingeworfene misogyne Schnörkel, Sarah aber redet sich beide Male in förmliche Wut hinein, womit der armen Ophelia ein Unrecht geschieht. Denn Sarah braucht zwei wirksame Abgänge. Ebenso darf kein Anlaß zu humoristischer Pointierung ungenützt bleiben. Namentlich auch zu handgreiflicher. Den armen Teufeln Rosenkrantz und Güldenstern schlägt sie wiederholt die hohlen Köpfe an einander. Dem Polonius patscht sie auf das Embonpoint (taper sur le ventre), fängt ihm scheinbar eine Fliege von der Nase weg und dergleichen mehr. Ja selbst in der schauerlichen Scene, wo der Geist unter der Erde sein hohles «Schwört!» hören läßt, hat Hamlet Laune genug, die Genossen mit komischen Stimmennachahmungen von indiskreten Redensarten, wie «Ja, wenn wir reden wollten!» und dergleichen, abzumahnen. Sie macht eine ganz kleine Humoreske daraus, in einem Augenblick, wo Jenseitsgrauen sie durchschauern müßte. Aber die Schauerlichkeit dieser Geisterscenen läßt sie überhaupt fallen oder markiert sie bloß. Was sie in jenem ersten Akte von erster Ahnung bis zu letzter Thatsache erlebt, ist

doch das Grauenvollste, was der Seele zustoßen kann. Ihr Vater kommt aus der Hölle heraus, um Rache für seine Ermordung zu heischen. Und Sarah-Hamlet markiert. Sie steht dem Geiste gegenüber und hält ihm eine lange, wohl abgewogene Rede von krystallklarer Vokalisation, aber alles durchaus in dem gewissen, immergleichen französischen Klagèton, auf dessen Einförmigkeit man sich bis ins Unendliche wiegen und wiegen kann.« Weiter betont Hevesy, daß die französische Tragödin in dieser Rolle zwei schauspielerische Manöver sinnreich angeordnet und mit einer federnden Schwungkraft durchgeführt habe, die Schauspielscene und die Fechtscene, jene, indem sie sich, wenn der Augenblick der Entlarvung kommt, von den Füßen Ophelias weg auf die Estrade zum König schleicht, plötzlich an der Brüstung, Gesicht gegen Gesicht, emporschnellt, ihn in den Saal herabzerrt und mit der letzten noch brennenden Fackel ihm ins Gesicht leuchtet, diese, indem sie eine elementare Theaterbravour entfaltet, bei der Körper und Seele eins werden. Adele Sandrock, der schwarze, deutsche Hamlet neben dem blonden, französischen, ist zu der Rolle offenbar ebenfalls ohne tieferes, inneres Bedürfnis gekommen, so daß wir hoffen dürfen, die Künstlerin werde alsbald in sich gehen und zu ihrem eigenlichen Fach zurückkehren.

Eine Zeit, in der verschiedene Richtungen des Geschmacks auf allen Gebieten der Kunst hart aufeinander stoßen, in der man Überlieferungen, auch wenn sie gut sind, verwirft und neues, auch wenn es keine Lebenskraft verheißt, aus dem Boden stampft, scheint der richtige Nährboden für Wucherungen wie weibliche Hamlets zu sein. Es ist aber Aufgabe aller Urteilsfähigen, dafür zu sorgen, daß das Übel nicht weiter um sich greife, sondern möglichst bald in sich selbst zerfalle. Unsere Bühnenlitteratur ist reich genug an Aufgaben, bei deren Bewältigung sich das Virtuosentum nach Behagen austoben, die Rolle als Canevas betrachten und alles Beliebige, was blendet und auffällt, hineinzeichnen kann. Je mehr indessen unsere Erkenntnis von der unvergleichlichen Größe und Wahrheit der Shakespeareschen Dichtungen in die Tiefe dringt, je unentbehrlicher sie uns als Lebensnahrung geworden sind, je weitere Kreise ihre Verbreitung in allen Schichten zieht, die nach Bildung streben: um so empfindlicher sind wir gegen jede absichtlichen Trübung dieses Schönheitsquells geworden. Neben den Meistern der deutschen Schauspielkunst von Brockmanns und Schröders Zeiten bis auf die jüngsten Kräfte, die das herrliche Farbenspiel dieser Figur charakteristisch wiederzugeben versuchen, haben wir englische, amerikanische

und wahrlich nicht zuletzt italienische Hamlets, wie Rossi und Salvini, gesehen, an denen jeder Zoll ein Mann war. Wird diese Reihe großer Schöpfungen durch eine Frau unterbrochen, die den Versuch macht, als Hamlet zu seufzen und zu toben, zu philosophieren und zu ironisieren, so beweist das nur eine bösartige Geschmacksverwilderung, zu der sich keine namhafte Bühne hergeben und die von Publikum und Kritik unerbittlich zurückgewiesen werden sollte.

Die scenische Einrichtung der Shakespeare-Dramen.

Von

K. Frenzel.

Je größer seit dem Auftreten der Gesellschaft des Hoftheaters zu Meiningen im Mai 1874 das Theater-Interesse des Publikums an Shakespeares dramatischen Dichtungen geworden ist, je häufiger sie darum auf allen deutschen Bühnen erscheinen, desto lebhafter wird die Frage erörtert, in welcher Einrichtung sie am wirkungsvollsten dargestellt werden können. Denn die ursprüngliche Form, in der sie auf dem altenglischen Theater sich zeigten, entspricht zu wenig den Verhältnissen und Bedürfnissen der modernen Bühne, dem Geschmack und Augenmaß der Zuschauer, um nachgeahmt werden zu können. Die Kahlheit des Bühnenraumes würde sehr bald trotz aller Kunst der Schauspieler die Masse des Publikums, die im Theatersaal doch nicht nur hören, sondern auch sehen will, zurückschrecken. Wer Shakespeare ohne Dekorationen und Bühnenspiel, ohne Kostüm und Requisiten genießen will, findet bei unsern trefflichen Shakespeare-Vorlesern ausreichend Gelegenheit zur Befriedigung seines persönlichen Geschmacks. Der überwiegenden Mehrzahl derjenigen aber, die ein Theater besucht, ist eine Bühnenvorstellung nur zur Hälfte ein Hörspiel, zur anderen Hälfte dagegen ein Schauspiel. Ihre Augen wollen ebenso erfreut werden, wie ihre Ohren. Will man darum die dramatischen Dichtungen auf der modernen Bühne lebendig erhalten, so wird man sie in einer Form vorführen müssen, die dem Zeitgeschmack entspricht.

Im Grunde ist es immer so geschehen. Shakespeares erste Zuschauer nahmen an dem Fehlen der Dekorationen und mannigfacher

Requisiten, die schon unsern Großvätern bei einer Darstellung des «Hamlet» oder «Macbeth» unerläßlich erschienen, keinen Anstoß, nicht weil sie phantasievoller oder poetischer gestimmt waren, als wir, sondern weil diese Dinge für sie zunächst kein Bedürfnis waren. Ihr Theaterblick war durch die Mysterienbühne, die ihnen seit so vielen Jahrzehnten bekannt und vertraut war, an Dekorationen nicht gewöhnt. Ihnen mochte eine Aufschrift, daß dies der Saal des Senats in Venedig oder eine Straße Roms sei, genügen, gerade wie auf der Mysterienbühne ein Raum als der Tempel, ein anderer als das Haus des Pontius Pilatus gegolten hatte. An diese Bühne erinnerte überhaupt die Shakespeare-Bühne mit ihrem Vorraum, ihrer in der Mitte des Hintergrundes eingebauten und wenn nötig durch einen Vorhang geschlossenen Nische mit dem Balkon darüber. Was die Besucher der «Rose» und des «Globus-Theaters» aber forderten, war das farbige und glanzvolle Kostüm der auftretenden Schauspieler. Daran fanden sie ihre Augenweide, wie bei der Aufführung der Mysterien und den festlichen Aufzügen und Schaustellungen in den Städten und Schlössern. Auch fehlte es nicht ganz an Maschinen. Flugmaschinen und Versenkungen waren schon bei den Mirakelspielen im Gebrauch. Und nach diesen beiden Richtungen, der Ausstattung und der Maschinerie, entwickelte sich das englische Theater von Jahr zu Jahr mehr. Aus der Beschreibung des einen und des andern Maskenspieles, die am Hofe Jakobs I. und Karls I. aufgeführt wurden, ersehen wir, wie weit der Theaterpomp und die Maschinenkunst schon vorgeschritten war. So ärmlich und nackt, wie es uns die Gegner der Meininger gern glauben machen möchten, dürfen wir uns die Bühne Shakespeares keineswegs denken. Auch sie hatte ihre Farbenwirkungen, auch sie bot den Augen ein buntes Schauspiel. Die Dekorationen vermißte man um so weniger, je schwieriger sie bei dem verhältnismäßig kleinen Bühnenraum eine Aufstellung hätten finden können. Schon eine gemalte abschließende Hinterwand würde die Nische und den Balkon beeinträchtigt, wenn nicht völlig beseitigt haben.

Andere Bedürfnisse, als sie die Zeitgenossen Shakespeares hatten, soll die moderne Bühne befriedigen. Uns ist sie eine in sich abgeschlossene Welt. Kein Zuschauer hat Zugang zu ihr. Es giebt keine Bänke und Plätze für vornehme Herren auf ihr. Sie ist, ohne jede unmittelbare Berührung mit der Wirklichkeit, der idealische Schauplatz der tragischen und komischen Dichtung. Ein Ausschnitt daraus thut sich vor uns auf, sobald der Vorhang sich erhebt. Selbstverständlich geht es auch heute nicht ohne gewisse konventionelle

Formen, ohne die Aufforderung an die Phantasie ab, gemalte Bäume und Felsen für Wirklichkeiten zu halten. Aber wir wollen doch eine Art Bild des Ortes sehen, an dem sich die Handlung zuträgt. Dies ist für uns eine Bedingung des theatralischen Spiels. Wer, wie ich, auf eine fünfundfünfzigjährige Theatererfahrung zurückblickt, weiß, wie unzulänglich in den vierziger Jahren, selbst auf so reich ausgestatteten Bühnen, wie es das königliche Schauspielhaus in Berlin und das Burgtheater in Wien waren, diese Festsäle, diese Hallen, diese Landschaften und Felsschluchten sich darstellten, in denen Richard III. und Cäsar, die Hexen Macbeths, König Lear, Edgard und der Narr auftraten. Alles farb- stil- und geschmacklos, vielgebrauchte, verblaßte Pappen und Leinwandfetzen. Immerhin gewährten sie doch eine Andeutung des Schauplatzes, eine ungefähre Vorstellung des Ortes, der dem Dichter vorgeschwebt hatte. Unsere durch die damalige Malerei noch nicht verwöhnten Augen begnügten sich damit, weil sie nichts besseres kannten. Der dürftige Zuschnitt des Lebens übte seinen Einfluß auch auf die Bühne aus. Wie dunkel würde die Gegenwart die Gasbeleuchtung von damals finden. Aber wie stark auch die Phantasie in Anspruch genommen wurde, sich heute die Straßen Veronas, morgen die Haide des schottischen Hochlandes auszumalen, ein geschlossenes, abgerundetes Bühnenbild war stets vorhanden. Die erste Wendung zum Bessern hat die Einrichtung des «Sommernachtstraumes» durch Ludwig Tieck herbeigeführt. Shakespeares Komödie, für mich eine seiner reizvollsten Schöpfungen, ging zum ersten male am 14. Oktober 1843 im Schauspielhause zu Berlin in der neueren Form in Scene. Ludwig Tieck hatte in dem Aufbau seines Bühnenbildes die Nische des Hintergrundes aus dem altenglischen Theater vortrefflich benutzt und die Dekorationen und Kulissen durch zwei Treppen rechts und links belebt. In der Nische spielten sich die Scenen zwischen Titania, ihren Elfen und Zettel ab, die Treppen erscheinen in den mittleren Akten als die ansteigenden Felspfade im Walde bei Athen und dienten dem Hin und Her Pucks und der beiden Liebespaare zum geeignetsten Tummelplatz, im letzten Akte stellten sie in dem herzoglichen Palaste die aus der großen Halle zu den oberen Gemächern führenden Stufen dar und gewährten dem Elfenchor, mit dem das Stück schließt, Raum zur Entfaltung und malerischen Gruppierung. Trotz des allgemeinen Beifalls, der dieser Einrichtung zu Teil ward, und des Vorteils, den sie der Darstellung brachte, sowohl für die Beweglichkeit, das Auftreten und Abgehen der Schauspieler, wie für die Geschlossenheit und Einheitlichkeit des Ortes, fand

sich kein Regisseur, der sie auch für andere Dramen Shakespeares angewandt hätte. Es blieb alles beim Alten; wir sahen es schon als eine bedeutende Errungenschaft an, wenn hier und dort in dem Kostüm und in den Requisiten der historische Charakter besser gewahrt wurde. Wie dankenswert und bedeutsam für die Stellung Shakespeares in dem Repertoire der deutschen Bühnen auch die Vorführung der englischen Königsdramen in geschlossener Reihe durch Franz Dingelstedt in Weimar im Jahre 1864 war, in der äußeren Erscheinung unterschieden sich diese Aufführungen in keiner Weise von der gewohnten Darstellung der Ritterschauspiele. Hier wurde erst durch den Direktor Hein ein Wandel zum besseren geschafft, indem er bei der Darstellung der Königsdramen in der Bearbeitung Wilhelm Oechelhäusers in dem Berliner Schauspielhause 1872 und 1873 statt des Phantasiekostüms das englische Kostüm der Zeit einführte. Nicht ganz streng in allen Einzelheiten, doch so, daß die Schauspieler einen charakteristischen, annähernd historischen Eindruck machten. Die Engländer waren uns darin, wenigstens in der Aufführung Richards III., vorangegangen. Sie gaben dem Trauerspiel in Dekoration und Ausstattung das nationale Lokal- und Zeitkolorit und der Beifall und die Anerkennung, die sie damit, mit am lautesten bei den deutschen Besuchern der Vorstellung fanden, lockte zur Nachahmung an. Friedrich Haase, der damals, im Anfang der siebziger Jahre, Direktor des Leipziger Stadttheaters war, ist der erste gewesen, der die englische Einrichtung aufnahm. Nicht ohne den Widerspruch der Puristen herauszufordern: sie rückten wieder mit den alten Vorwürfen des theatralischen Flitterkrams, der bloßen Augenweide, der Ablenkung der Aufmerksamkeit des Publikums von dem Wesentlichen auf das Nebensächliche dagegen vor. Sie vergaßen dabei nur, daß es sich um keine willkürliche Änderung, sondern um eine Wandlung des Geschmacks in der Masse der Theaterbesucher handelte. Je prächtiger die Ausstattung der Oper, in erster Reihe die der Wagnerschen ward, desto greller und verdrießlicher stach die Dürftigkeit des Schauspiels dagegen ab. Wer sich jener Zeit noch entsinnt, wird eingestehen müssen, daß wir alle damals die Empfindung hatten, das Schauspiel sei das Aschenbrödel des Theaters. Am härtesten litten die klassischen Dramen unter dieser Vernachlässigung. Denn bei der Vorführung moderner Lustspiele und Schauspiele sorgten schon die Schauspielerinnen für die neuesten und kostbarsten Kostüme und selbst der eigensinnigste und allem Theaterpomp abgeneigteste Regisseur konnte den Salon oder das Speisezimmer eines reichen Mannes uns nicht in einer

Ausstattung vorführen, die der Wirklichkeit nicht entsprochen hätte. Das Kunstgewerbe war Mode geworden, alle, Verständige und Unverständige, sprachen von dem Stil der Renaissance, des Rokoko, des Empire. Wenn unsere Wohnräume sich danach verwandelten, mußte die Bühne folgen. Den Klassikern aber sollte diese Änderung nicht zu gute kommen. Hier wollte man, teils aus Trägheit, teils aus Scheu vor den Kosten, in den alten Geleisen bleiben. Die Folge war, daß die Aufführungen Shakespeares und Schillers äußerlich und innerlich immer mehr verarmten. Dreißig Jahre lang habe ich Lady Milford Ferdinand ihre Geständnisse in einem weiten Saal mit einer offenen Seitenkulisse machen hören und König Philipp und Don Carlos sprachen mit einander in einem öden Theatersaal, der außer dem Thronsessel unter einem Baldachin nicht ein einziges Möbelstück enthielt.

Und der Durchschnittsgeschmack war nicht nur in Bezug auf das Bühnenbild ein anderer geworden. Man fand es unerträglich und widersinnig, daß in der Vorführung des klassischen Dramas die Hauptpersonen allein zur Geltung kamen und die Nebenpersonen weder beachtet wurden, noch von der Regie die nötige Durchbildung erhielten. Von dem, was wir jetzt ein gut abgetöntes Zusammenspiel nennen, war früher nur in den seltensten Fällen die Rede. Shakespeares Schauspiele mit der Fülle ihrer Figuren erfuhren die ärgsten Mißhandlungen. Bei seinen Gastspielen pflegte Bogumil Dawison den letzten Akt des «Kaufmanns von Venedig» einfach zu streichen, weil Shylock nicht mehr darin auftritt und mit seinem Abgang die Teilnahme der Zuschauer an der Handlung erlischt. So unbarmherzig verfuhren die Regisseure der Hoftheater nun freilich nicht mit den Dichtungen Shakespeares, aber auch für sie handelte es sich im wesentlichen um die Darstellung der Hauptrollen. Neben ihnen verschwanden die andern, niemand gab sich die Mühe, die Scenen im Einzelnen schicklich anzuordnen, das Ganze auf einen Ton zu stimmen. Das wilde Durcheinander des Chors, das betäubende Geschrei genügte für die Volksscenen. Die Vertreter der Nebenrollen wußten, daß man ihnen keine Aufmerksamkeit schenkte, und erwiderten diese Gleichgültigkeit des Publikums durch die Lässigkeit ihres Spiels. Noch ein so feiner Kenner des Schönen, wie Friedrich Theodor Vischer, vermag, wenn er den «modernen, unnützen und übertriebenen Theaterpomp» ablehnt, zu gunsten der alten Spielweise nichts anderes anzuführen, als daß ihm der einzige Eßlair in der Rolle des Wallenstein ohne historisches Kostüm viel besser gefallen habe, als die

historisch treue Wiedergabe der Schillerschen Dichtung. Für ihn verschwand also das ganze Stück hinter dem einen großen Schauspieler. Das Übergewicht des Virtuosentums auf der deutschen Bühne beruhte auf diesem Geschmack des Publikums, der Schauspielkunst einen höheren Wert beizulegen als der Dichtkunst. Wir gingen in den fünfziger Jahren in die Theater, nicht um «Richard III.», sondern um Dawison als Richard, nicht um «Coriolan», sondern um Dessoir als Coriolan zu sehen. Traf es sich nun, daß außer den Hauptpersonen noch eine oder die andere Nebenrolle angemessen dargestellt wurde, so war dies ein besonderes Glück, erwartet wurde es nicht und trug auch zu dem Gesammteindruck nichts Entscheidendes bei. Aber die großen Schauspieler wurden allmählig alt und ihre Zugkraft ließ nach, wie hoch man auch das Talent der Nachfolger anschlagen mochte, eine Bewunderung, wie sie ihrer Zeit Ludwig und Emil Devrient, Seydelmann, Dawison und Dessoir, Auguste Crelinger und Marie Seebach entzündet hatten, wurde ihnen nicht mehr zu Teil. Die Mattigkeit und Ärmlichkeit der klassischen Aufführungen drängte sich immer weiteren Kreisen auf. Durch Vorträge und Vorlesungen war die Kenntnis der Shakespeareschen Dramen in Handwerker- und Arbeiter-Bildungsvereinen verbreitet worden, die billigen Ausgaben konnten auch von Unbemittelten erstanden werden. Mit anderen Ansprüchen und einer vertiefteren Kenntnis des Dichters saß jetzt das Publikum erwartungsvoll im Theatersaal. Es wollte nicht mehr einen allbeliebten Schauspieler, einen findigen Virtuosen, es wollte die Dichtung sehen. Die Empfindung, daß ein Shakespearesches Drama ein in sich abgeschlossenes Werk sei, daß es nicht einem Schauspieler zu Liebe zerpflückt werden dürfe, daß die Aufführung dem Stimmungston der Dichtung entsprechen und ihn zum Ausdruck bringen müsse, beherrschte unbewußt die Massen. Sie wünschten in ihrem dunklen Drange ein reicheres, historisch treues Bühnenbild, ein harmonischer abgerundetes, feiner ineinander greifendes Zusammenspiel zu schauen, das einerseits ihrer besseren Kenntnis der Dichtungen und andererseits ihrer Neigung für die breite Schilderung der Umgebung des Helden in Bezug auf Personen und Dinge entspräche. Die Beschreibug des Zuständlichen, das im Roman einen so großen Raum einnahm, sollte auf der Bühne in Bildern erscheinen.

Hier war der Punkt, wo die Meininger einsetzten. Vor fünfundzwanzig Jahren, am 1. Mai 1874, feierten sie mit der Aufführung des «Julius Cæsar» in dem damaligen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin ihren ersten Sieg. Der Tag ist zu einer Epoche

in der deutschen Theatergeschichte geworden. Selbst diejenigen, die sie jetzt tadeln und ihre Darstellungsweise für einen Verderb der Schauspielkunst erklären, stehen in ihrem Bann. Sie wären ohne die Meininger niemals zu ihren Vorschlägen und Versuchen, Shakespeare wieder ohne Dekoration und Kulissen, angeblich nach der Einrichtung seines Theaters, darzustellen, gekommen. Diese Umkehr zu der Einführung der altenglischen Bühne ist die notwendige Reaktion gegen die Übertreibungen der Meiningerschen Spielweise, gegen die Überwucherung des äußerlichen Gepränges, das in keiner Beziehung zu der schauspielerischen Darstellung gebracht wird und weder zu ihrer Erhöhung noch Vertiefung dient. Von den Aufführungen der Shakespeare-Dramen, wie sie vor der Reform der Meininger überall in Brauch waren, gab es keinen Weg zu der modernen Münchener Shakespeare-Bühne oder zu einer Darstellung von «Troilus und Cressida». Durch die Meininger mußte Shakespeare erst neu belebt, seine Dichtung, nicht einzelne Rollen und Shakespeare-Charaktere, wieder in ihr Recht eingesetzt werden, ehe es erfinderischen Köpfen überhaupt einfallen konnte, diese Dramen nach ihrer Ansicht in leibhaftiger Gestalt zur Schau zu stellen. Die scenische Einrichtung, welche die Meininger den Dramen Shakespeares gaben, brachte stets den Stimmungsgehalt der entsprechenden Dichtung hervor, die Darstellung verschmolz mit dem Rahmen zu einem Gesamtbilde. Selbst wo die Einrichtung, wie z. B. bei der Verführung des «Macbeth» nicht in jeder Einzelheit den hochgespannten Erwartungen entsprach, kam doch der düstere und heroische Charakter der schottischen Landschaft, das dämonische Grauen, das über dem Ganzen schwebt, ergreifend zum Ausdruck. Die englischen Ausstattungen waren auf den Herzog von Meiningen nicht ohne Einfluß geblieben, in manchen Dingen sind sie ihm Vorbild gewesen. Er war zu verständig und zu malerisch veranlagt, um auf das nackte Brettergerüst des altenglischen Theaters zurückzugreifen. Ohne die Grundbedingungen der modernen Bühne anzutasten, wollte er den Dichtungen mit der größeren historischen Wahrheit und Treue zugleich ein reicheres und farbigeres Äußere verleihen. Form und Inhalt sollten sich gegenseitig ergänzen und wirkungsvoll unterstützen. Nicht das Bild war den Meiningern, wie ihnen anfangs vorgeworfen ward, die Hauptsache, sondern die Möglichkeit, die ihnen durch das selbe gegeben wurde, alle Reize, alle verborgenen Schönheiten des Schauspiels zur Erscheinung zu bringen. Wenn sie im Beginn des «Kaufmanns von Venedig» den Markusplatz mit buntem Masken-

gewühl erfüllten und die Musik und den Übermut des Karnevals wiederholt in den drei ersten Akten leise erklingen ließen, so geschah dies keineswegs aus Vorliebe für das Spielerische und Farbige. Unmerklich und mit Vermeidung jedes gröberen Effekts wurde der Zuschauer mit dem Aufgehen des Vorhangs in die phantastische, zwischen Märchen und Wirklichkeit schwebende Stimmung erhoben, in der die Dichtung gehalten ist, die uns die Forderung Shylocks und die Kästchenwahl wahrscheinlich macht und unsern Anstoß an der ungerechten Behandlung Shylocks, da wir doch nicht wie die Zeitgenossen Shakespeares empfinden, in Humor auflöst. Gleich überwältigend und überzeugend trat uns das Leben und die Größe des alten Roms im «Julius Cæsar» entgegen. Der feierliche Aufzug in den ersten Scenen, das Erscheinen des siegreichen Cæsar bildete das Leitmotiv des ganzen Dramas. Die Volksmassen auf der einen und der sie beherrschende Mann auf der anderen Seite wurden uns von Anfang an als die Träger der Handlung vorgestellt. Keiner, der jemals eine Aufführung des «Julius Cæsar» durch die Meininger gesehen hat, kann den Eindruck vergessen, den er von der Einwirkung der Massen in die geschichtliche Entwicklung hier im abgekürztem Umriß empfangen. Da bedeuteten die Bretter des Theaters in der That die Welt, da wurden wir gleichsam Augenzeugen der historischen Vorgänge. Die meisterhaft ausgeführten Dekorationen, die der Antike getreu nachgebildeten Requisiten, Togen und Gewänder erhöhten die Wirkung, welche die Regiekunst in der Behandlung der Volksscenen, in der Darstellung der Schlacht bei Philippi hervorbrachte. Etwas Neues, noch nie Geschautes erstand damit vor uns. Das Volk, das bisher auf der Bühne eine gleichgültige Menge von Statisten gewesen war, ohne Ausdruck, mit stets sich wiederholenden, unnatürlichen Armbewegungen und Paradeschritten, gewann Gestalt und Leben, es wurde eine Art Persönlichkeit. Erst dadurch kam der welthistorische Gehalt der Shakespeareschen Dichtung zur Geltung und zum vollen Verständnis.

All diese Wirkungen wurden nicht durch gewaltsame oder künstliche Mittel erzielt. Die Bühne ward nicht umgebaut, kein Proscenium vorgeschoben, keine Altertümlichkeit hervorgeholt, um durch den Gegensatz gegen das uns gewohnte und vertraute Äußere des Bühnenraums zu blenden. Auf der Bühne, die wir alle kannten, ließ der Herzog von Meiningen seine Wunder erstehen. Die größte Schwierigkeit, die Shakespeares Dramen dem Regisseur bereiten, liegt in dem raschen und häufigen Wechsel ihrer Scenen. Der erste

Akt des «Hamlet» spielt an fünf verschiedenen Orten; im ersten Akt des «Coriolanus» wandelt sich die Scene sogar zehnmal. Wie schnell sich nun auch durch die modernen Einrichtungen der Dekorationswechsel in den meisten Fällen vollziehen läßt, eine gewisse Pause tritt stets, sei es durch den Zwischenvorhang oder die Verdunkelung der Bühne, in dem Verlauf der Handlung ein und damit eine leise Zerstreuung der Aufmerksamkeit bei den Zuschauern. Über dies Hindernis kommt auch die Münchener Shakespeare-Bühne nicht hinweg. Wenn sich bei ihr der Hintergrund wandelt, wendet sich das Interesse des Publikums notwendig von dem Spiel der Schauspieler ab und der Veränderung des Bühnenbildes zu. Nach wie vor wird darum die Regiekunst bei der Anpassung der Shakespeare-Dramen an die Verhältnisse unserer Bühne in der Vereinfachung des Scenenwechsels, in der Herstellung eines Raumes bestehen, in dessen Mannigfaltigkeit sich eine Reihe von Auftritten, ohne Anwendung eines Dekorationswechsels, abspielen kann. Früher verfuhr man in dieser Hinsicht meist pietätlos gegen die Dichtung. Die Bedürfnisse der Bühne und die Bequemlichkeiten der Schauspieler gingen allem voran. Wie willkürlich hat noch Franz Dingelstedt bei seiner Einrichtung der englischen Historien und des «Wintermärchens» das Werk des Dichters behandelt. Das «Wintermärchen» kleidet er in das antike Gewand, die drei ersten Akte zieht er in zwei zusammen, die Zeit, die bei Shakespeare zwischen dem dritten und vierten Aufzuge als Chorus auftritt und die beiden Hälften des Stücks stimmungsvoll verbindet, streicht er ganz. Mit größerer Sorgfalt und Feinfühligkeit bemühten sich die Meininger den Dichter in seiner Originalität uns vorzuführen. Dem «Wintermärchen» wußten sie mit dem Charakter der Renaissance auch den Ton und Duft des Märchens zu bewahren. In dem Lustspiel «Was Ihr wollt» hatten sie durch eine sinnreiche Erfindung den Dekorationswechsel fast ganz beseitigt. Ihr Schauplatz stellte den Garten Olivias dar, mit einer Laube, in der das lustige abendliche Zechgelage stattfand, und dem Hause der Gräfin, zu dem eine Treppe hinaufführte. Hier war Raum genug für die Spaziergänge des eitlen Malvolio und den lächerlichen Zweikampf zwischen Viola und dem Junker Bleichenwang. An dem Garten, nur durch ein Gitter von ihm geschieden, lief die Straße entlang, auf der Sebastian und der Schiffshauptmann Antonio auftraten. Das Kommen und Gehen auf der Treppe zu dem Hause belebte das Spiel in mannigfachster und natürlichster Weise.

Diese inneren und äußeren Vorzüge ihrer Einrichtungen haben den Meiningern ihren Ruf, und da sie bald überall nachgeahmt wurden, den Dramen Shakespeares eine Verbreitung auf der deutschen Bühne verschafft, wie sie dieselbe früher niemals besessen haben. Denn nach dem gegebenen Vorbild wurden nun auch die Dramen, welche die Meininger nicht in ihrem Repertoire hatten, eingerichtet und ausgestattet. Die Ausbildung des Zusammenspiels ging mit der feineren Ausführung des Bühnenbildes Hand in Hand. Wilhelm Oechelhäusers scenische Einrichtung der meisten Dramen des Dichters ist nach dieser Richtung hin eine grundlegende Arbeit geworden. Ein genauer Kenner des modernen Theaters, wird er dem Kern und Wesen der Dichtungen ebenso gerecht, wie den Forderungen des Zeitgeschmacks. Wenn sich einmal der Wunsch erfüllen und eine ungefähre Übereinstimmung der Inscenierung wenigstens für die Hauptwerke Shakespeares auf den deutschen Bühnen sich durchführen lassen sollte, wird man auf die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung und auf Oechelhäusers und die Meiningerschen Einrichtungen als die eigentlichen Fundamente zurückgreifen müssen. An eine schablonenhafte Ähnlichkeit kann freilich niemals gedacht werden. Bei der Inscenierung Shakespeares sprechen die Mittel und der Zustand der einzelnen Bühne entscheidend mit. Nicht nur für den Reichtum und die Echtheit der äußeren Ausstattung, auch die angemessene Besetzung der vielen Personen in den Stücken Shakespeares hängt von dem Vermögen und den Einnahmen der Bühne ab. Denn die gut dotierten Hof- und Stadt-Theater allein verfügen über ein Personal, wie es Shakespeare verlangt, «Othello» braucht sieben, «Was Ihr wollt» acht hervorragende Schauspieler, von den Nebenpersonen ganz abgesehen, um als Ganzes zu befriedigen. Aber selbst nach der Durchführung einer gemeinsamen Inscenierung der Hauptdramen würde noch eine große Anzahl Dichtungen übrig bleiben, um der Phantasie, der Laune, dem erfinderischen Sinn der Dramaturgen und Regisseure Gelegenheit zur Übung ihrer Künste zu bieten. Diese litterarisch-antiquarischen Versuche sind eine Art theatralischen Sports, dessen Bedeutung ich nicht unterschätze: er gewährt Anregung und erweckt den Wetteifer. Es ist nicht ausgeschlossen, daß so köstliche Dichtungen wie «Cymbeline» und «Wie es Euch gefällt», die noch keine allgemein befriedigende Einrichtung gefunden haben, durch immer erneute Versuche endlich doch der modernen Bühne gewonnen werden. Nur soll man uns nicht von dem durch mühsame und unablässige Arbeit erreichten

Höhepunkt in der scenischen Darstellung der Shakespeare-Dramen wieder zu den Anfängen der theatralischen Kunst zurückzuführen suchen. Unser Drama bewegt sich zur Zeit in aufsteigender Linie: seine Entwicklung würde empfindlich gehemmt und bald genug rückwärts gelenkt werden, wenn es aus der Geschlossenheit der modernen Bühne in die Kahlheit und Nacktheit der altenglischen fiele; wenn unsere Dichter die Ansicht der Shakespeare-Puristen zu der ihrigen machten, seine Größe und sein Genius seien an die Dürftigkeit des Brettergerüstes im Globus-Theater gebunden, und unsere Schauspieler durch den Mangel an Dekorationen und Requisiten gezwungen würden, ihr Spiel immer mehr zu vereinfachen und aus Menschendarstellern zu Vortragsmeistern herabzusinken.

Kleinere Mitteilungen.

Das Alter Hamlets.

In der ersten Ausgabe der Hamlet-Tragödie, der sehr unvollständigen und unkorrekten Quarto A vom Jahre 1603, einem «verstümmelten Raubdruck» nach Brandl [1]), ist noch keine Angabe über das Alter des Helden enthalten. Dagegen die, «wie es scheint, nach seinem (Shakespeares) eigenen Manuskript» [2]) herausgegebene genaue und vollständige Quarto B von 1604 — *true and perfect* nennt sie sich auf dem Titel im Gegensatz zu der ersten ungenauen und unvollständigen Ausgabe — giebt das Alter des Helden in einer durchaus unzweideutigen und eine bestimmte Absicht des Dichters verratenden Weise auf 30 Jahre an. Der erste Totengräber will nämlich V, 1 sein Amt an dem Tage angetreten haben, an dem der verstorbene König den Fortinbras besiegte. Das war aber derselbe Tag, an dem der junge Hamlet geboren ward. Kurz darauf erklärt derselbe Totengräber, daß er sein Amt als Bursche und Mann bereits 30 Jahre versehe: *I haue been Sexten heere man and boy thirty yeeres.* [3]) Hamlet ist danach 30 Jahre alt. Dazu kommt noch die Angabe des Totengräbers, daß Yoricks Schädel 23 Jahre in der Erde gelegen habe. Hamlet aber erinnert sich äußerst lebhaft des Hofnarren, der ihn tausendmal auf dem Rücken getragen; er gedenkt seiner Schwänke, seiner Kapriolen, seiner Lieder, seiner Blitze von lustiger Laune, wobei gewöhnlich die ganze Tafel in schallendes

---

[1]) Shakespeares Dramatische Werke. Übersetzt von A. W. v. Schlegel und L. Tieck. Herausgegeben von A. Brandl (Leipzig, Bibliographisches Institut). Bd. IV, p. 122.

[2]) A. Brandl. Ebend.

[3]) Hamlet. *Parallel Texts of the First and Second Quartos and the First Folio. Edited by W. Vietor* (Marburg, N. G. Elwert 1891). p. 275.

Gelächter ausbrach. Hamlet muß hiernach älter sein als 23, und zwar um so viel älter, daß eine so lebhafte und deutliche Erinnerung möglich erscheint. Bei einem begabten 7jährigen Knaben dürfte das aber sehr gut denkbar sein.

Das Alter des Helden ist natürlich für die psychologische Begründung seiner Anschauungs- und Handlungsweise von größter Bedeutung, und daß es ein Dichter wie Shakespeare, einer der allergrößten Seelenkenner und Menschenschilderer, in einem ernsten Drama nicht leicht damit genommen haben wird, ist selbstverständlich; und wenn er sich bemüssigt findet, so deutlich und nachdrücklich das Alter seines Helden anzugeben, wie es in der Hamlet-Tragödie geschieht, so wird das sicherlich seinen sehr triftigen Grund haben. Auf diesen Grund aber kommen wir, wenn wir die immer von neuem wiederholten Versuche wahrnehmen, der bestimmten Angabe des Dichters zum Trotz nachzuweisen, daß Hamlet — auch nach der Quarto B — jünger sein müsse als 30 Jahre. Dabei gehen einige so weit, in ihm einen 17-, ja 16jährigen Knaben im Übergang zum Jünglingsalter zu sehen.[1]) In Hamlets Wesen finden sich nämlich so ausgesprochen sentimentale Züge, Züge von so großem Enthusiasmus und Idealismus und einer so rein geistigen oder rein objektiven Betrachtungsweise, wie sie sich nur bei ganz jungen Leuten oder — bei wahrhaft genialen Menschen finden, die diese der Jugend eigenen Merkmale auch in einem höheren Alter noch aufweisen. Schopenhauer hat in äußerst geistvoller Weise auf diese Verwandtschaft des Genies mit dem jugendlichen Alter hingewiesen.[2]) Besonders schlagend ist der Umstand, «daß Herder und andere Goethen tadelnd nachsagten, er sei ewig ein großes Kind». «Auch von Mozart hat

---

[1]) Minto (*The Examiner, 6 March 1875*) nach Furness (*A New Variorum Edition of Shakespeare.* Hamlet. Vol. I, p. 392): *'the natural construction is that Hamlet and his associates were youths of seventeen, fresh from the University'*. Ferner H. Conrad (Hamlet und Robert Essex. Preußische Jahrbücher. Juli 1895, p. 63), der Hamlet »im Alter von 17—18 Jahren an den dänischen Hof zurückkehren« läßt, und der unter Verkennung eines Druckfehlers in der ersten Folioausgabe von 1623 — sixteene statt sexton (Quarto B: Sexten) — zu der Ansicht kommt (Shakespeares Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild. Stuttgart. J. B. Metzler, 1897, p. 320), die Folio scheine das Alter Hamlets auf 16 Jahre angeben zu wollen. «Das wäre recht früh«, meint Conrad, »würde aber doch in Anbetracht der Frühreife, die Shakespeare in Robert Essex vor sich sah, nicht absolut ungereimt sein».

[2]) A. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. (Leipzig. F. A. Brockhaus, 7. Aufl. 1888) Bd. II, Kap. 31, p. 452 ff.

es geheißen, er sei zeitlebens ein Kind geblieben». «Jedes Genie ist schon darum ein großes Kind, weil es in die Welt hineinschaut als in ein Fremdes, ein Schauspiel, daher mit rein objektivem Interesse. Demgemäß hat es, so wenig wie das Kind, jene trockene Ernsthaftigkeit der Gewöhnlichen, welche, keines andern als des subjektiven Interesses fähig, in den Dingen immer bloß Motive für ihr Thun sehen». «Eine Spur davon zieht sich freilich auch bei manchen gewöhnlichen Menschen noch bis ins Jünglingsalter hinüber; daher z. B. an manchen Studenten noch ein rein geistiges Streben und eine geniale Excentricität unverkennbar ist». Wem nun der Gedanke, daß er es in Hamlet mit einem hochgenialen Menschen zu thun habe, fremd ist, oder wer mit diesem Gedanken nicht recht Ernst macht und das Wesentliche und Grundbedingende genialer Naturen nicht genügend in Betracht zieht, kann daher bei Berücksichtigung jener sonst nur der Jugend eigenen Züge von extremem Idealismus, sentimentaler und enthusiastischer Betrachtungsweise, darauf verfallen, Hamlet als schwärmerischen unreifen Jüngling oder gar als Knaben anzusehen. Dieses Mißverständnis muß aber schon nach den ersten Aufführungen der Hamlet-Tragödie, die sicher eine äußerst lebhafte Erörterung hervorriefen, dem Dichter selber entgegengetreten sein. Vielleicht ist auch schon bei den ersten Proben die Rede darauf gekommen, welche Maske der Darsteller des Hamlet zu wählen habe und ob der Held nicht als ein ganz junger Mensch zu spielen sei. So verstehen wir, warum der Dichter bei dem, «wie es scheint, nach seinem eigenen Manuskript» herausgegebenen genauen und vollständigen Druck von 1604, der Quarto B, die Gelegenheit wahrnahm, so nachdrücklich und unzweideutig das Alter seines Helden zu bezeichnen. Er wollte jenem Mißverständnis, nach welchem gewisse Züge in Hamlets Wesen statt auf seine geniale Natur auf sein jugendliches Alter bezogen werden, ein für alle Male den Boden entziehen. Jenes Mißverständnis liegt aber bei der landläufigen Auffassung der Dinge so nahe, daß es trotzdem immer wieder von neuem auftaucht und dem Dichter sogar den herbsten Tadel derer zuzieht, die der Meinung sind, er sei «achtlos» und ohne Überlegung verfahren, da er einerseits so bestimmt Hamlets Alter auf 30 Jahre festgesetzt und andererseits eine Schilderung von Hamlets Wesen gegeben habe, die auf ein viel früheres Alter hinweise. So versteigt sich z. B. Döring[1]) zu der Behauptung, «daß

[1]) A. Döring, Hamlet. (Berlin, R. Gaertner, 1898) p. 18.

wir das Stück gegen die unbedachtsamen Eingriffe des Dichters selbst in Schutz nehmen müssen», eine ungeheuerliche Behauptung, wenn wir bedenken, daß es sich um einen Dichter wie Shakespeare handelt. Für eine ausführliche Darlegung jener so mißverstandenen genialen Züge in Hamlets Wesen fehlt mir hier der Raum; ich verweise daher auf meine früheren Arbeiten.[1])

Außer der Meinung, Hamlet müsse auch nach der Quarto B jünger als 30 sein, hat sich noch die andere Ansicht Geltung zu verschaffen gesucht, daß zwar in der Quarto B kein Widerspruch zwischen der Festsetzung von Hamlets Alter auf 30 Jahre und der Schilderung seines Wesens zu finden sei, daß aber Shakespeare sich ursprünglich seinen Helden in der That viel jünger gedacht und dem auch in dem der Quarto A zu Grunde liegenden Entwurf einen Ausdruck gegeben habe. Sullivan[2]) ist ein Vertreter dieser Ansicht; nach ihm war «der Hamlet von 1603 ein Bursche *(boy)* von neunzehn, während der von 1604 ein junger Mann *(young man)* von dreißig war». Nach der Quarto A hat nämlich der vom Totengräber aufgeworfene Schädel nicht 23, sondern nur «ein Dutzend Jahre» *(this dozen yeare)* in der Erde gelegen; das macht gegen die Quarto B einen Unterschied von 11 Jahren. Sullivan will nun daraus schließen, daß Shakespeare sich in der Quarto A Hamlet um 11 Jahre jünger gedacht habe als in der Quarto B, demnach als 19jährig. Dieser Schluß ist aus mehreren Gründen unzulässig; denn erstens sind die Zahlangaben jenes «verstümmelten Raubdrucks», der ungenauen und unvollständigen Quarto A, doch an und für sich höchst zweifelhafter Natur. Ob Shakespeare wirklich ursprünglich Yoricks Schädel nur ein Dutzend Jahre in der Erde habe ruhen lassen, oder ob nicht in seinem eigenen Manuskript eine andere Zahl gestanden habe, bleibt ganz ungewiß. Nehmen wir aber an, der Quarto A liege ein früherer Entwurf des Dichters zu Grunde und die Zahlen seien in dieser sonst so vielfach korrumpierten Quarto A zufällig richtig wiedergegeben, so liegt noch die andere Möglichkeit vor, daß Shakespeare in diesem früheren Entwurf noch keine Veranlassung gehabt habe, das Alter Hamlets so genau zu bezeichnen, wie er es später zur Verhütung des oben erwähnten Mißverständnisses gethan. Das Dutzend Jahre, das der Schädel in der Erde

[1]) H. Türck. Hamlet ein Genie. (Jena, O. Raßmann, 1888.) — Das psychologische Problem in der Hamlet-Tragödie. (Jena, O. Raßmann, 1890.) — Der geniale Mensch. (Berlin, F. Dümmler, 4, 1899.)

[2]) E. Sullivan. *New Shakespeare Society Transactions*, 1886, III, p. 629 ff.

gelegen, ist dann in der Quarto A noch in gar keine Beziehung zu dem Alter Hamlets zu bringen. Der Ausdruck «ein Dutzend» wird zuweilen gebraucht, wo man nur eine gewisse Menge ungefähr abschätzen will. Aber selbst angenommen, mit dem Dutzend sei eine bestimmte Zahlangabe beabsichtigt, so ist es ferner sehr gut denkbar, daß Hamlet bei dem vor 12 Jahren erfolgten Tode Yoricks bereits 18 Jahre alt war. Wenn er jetzt Yoricks gedenkt, so drängen sich ihm vor allen Dingen die frühesten Jugenderinnerungen auf, die am lebhaftesten empfunden werden und daher auch am festesten haften bleiben. Darum brauchte Hamlet nicht gerade ein Kind von 7 Jahren gewesen zu sein, als Yorick starb. Die sehr lebhafte Erinnerung an die «Schwänke» des Hofnarren, seine «Blitze von lustiger Laune», seinen «unendlichen Frohsinn», läßt es allerdings nicht denkbar erscheinen, daß Hamlet jünger als 7 Jahre beim Tode Yoricks war, aber nichts steht dem im Wege, ihn sich als wesentlich älter beim Eintritt jenes Ereignisses zu denken. An einem andern Beispiel sehen wir, daß die Zahlangaben der Quarto A durchaus nicht in Parallele zu denen der Quarto B zu bringen sind. Nach der Quarto A nämlich fällt der Sieg des verstorbenen Königs über Fortinbras mit dem vor 12 Jahren eingetretenen Tode Yoricks zusammen.[1]) Nach der Quarto B wiederum fällt dieser Sieg mit der Geburt Hamlets zusammen. Wären die Ereignisse in den beiden Quartos überall in Parallele zu einander zu bringen, so müßte auch nach der Quarto A mit dem daselbst vor 12 Jahren errungenen Sieg über Fortinbras die Geburt Hamlets zusammenfallen, Hamlet demnach 12 Jahre alt sein. Steht aber in der Quarto A jener Sieg noch in keiner Beziehung zur Geburt Hamlets, so braucht auch der Tod Yoricks daselbst noch nicht in jene Beziehung zum Alter Hamlets gebracht zu werden, die er in der Quarto B dazu besitzt. Wenn also nach der Quarto B Hamlet beim Tode Yoricks 7 Jahre alt war, so braucht er nach der Quarto A bei diesem Ereignis durchaus nicht eben so alt zu sein. Sonst könnte man ebensogut annehmen, Hamlet müsse auch bei dem Sieg über Fortinbras in der Quarto A ebenso alt sein, als in der Quarto B, d. h. eben geboren sein. In derselben Quarto A wäre dann nach den mit demselben Recht angestellten Berechnungen Hamlet das eine Mal 12, das andere Mal 19 Jahre

[1]) *Looke you, heres a scull hath bin here this dozen yeare,*
Let me see, I euer since our last king Hamlet
Slew Fortenbrasse in combat, yong Hamlets father,
He that's mad.

alt. Mit dem Alter von 19 Jahren verträgt sich ferner nicht gut die durch die Keckheit des Totengräbers veranlaßte Bemerkung Hamlets in der Quarto A, er habe seit sieben Jahren beobachtet, wie des Bauern Zehe der Ferse des Hofmanns so nahe komme, daß er ihm die Frostbeulen wundtrete. Vor 7 Jahren wäre Hamlet erst 12 Jahre alt gewesen; daß man aber in diesem Alter schon so reife Betrachtungen über den demokratischen Zug der Zeit anzustellen beginne, ist zum mindesten sehr unwahrscheinlich. Gegen eine wunderbare Frühreife Hamlets in praktischen Dingen aber spricht der Umstand, daß er auch in der Quarto B in mancher Beziehung noch einen so unreifen Eindruck macht, daß viele durchaus nicht an seine 30 Jahre glauben wollen. Nach der Quarto B hat er übrigens seine Beobachtung über die Keckheit des gemeinen Mannes nicht seit 7, sondern erst seit 3 Jahren gemacht; was er also nach der Quarto B erst mit 27 Jahren zu beobachten angefangen hatte, das soll er nach der Quarto A schon mit 12 Jahren wahrgenommen haben. Sullivan führt für den 19jährigen Hamlet der Quarto A noch einige andere Gründe ins Feld. Die Mutter redet Hamlet III, 4 in der Quarto A mit den Worten: '*How now boy?*', in der Quarto B dagegen mit: '*Why how now Hamlet?*' an. Der Ausdruck *boy* soll sich nur auf den 19jährigen beziehen können. Nun, meine Mutter hat mich, als ich schon 40 Jahre alt war, fast immer nur »Jung« angeredet. Warum sollte nicht die Königin Gertrud in einer Situation, in der sie mit großem Nachdruck ihre mütterliche Autorität geltend zu machen beabsichtigte, den Ausdruck *boy* auch ihrem 30jährigen Sohne gegenüber gebraucht haben? Wenn Shakespeare diesen Ausdruck später beseitigte, so geschah es vielleicht aus demselben Grunde, aus dem er die 30 Jahre so nachdrücklich betonte. Konnte doch der Ausdruck *boy* jenem Mißverständnis Vorschub leisten, als habe man es mit einem ganz jungen Menschen zu thun. Ferner legt Sullivan darauf Gewicht, daß Claudius in der Quarto B nur einmal in einer Anrede an Hamlet I, 2 den Ausdruck *my Sonne* anwendet, während in der Quarto A die Anrede *son (Sonne, sonne)* achtmal sich findet. Daraus aber, daß Claudius einmal oder öfters das enge verwandtschaftliche Verhältnis zu Hamlet betont, ist doch bei seinem Bestreben, jeden Schein des Gegensatzes zwischen sich und dem von der Mutter und dem Volk so sehr geliebten Prinzen zu vermeiden, gar kein Schluß auf das Alter des Helden zu ziehen. Ebensowenig daraus, daß Claudius IV, 3 in der Quarto B von Hamlet sagt: »Wie gefährlich ist es, daß dieser Mensch (oder: Mann, *this man*)

frei herumgeht«, während in der Quarto A diese Stelle fehlt. Unmöglich kann daraus geschlossen werden, daß nach der Quarto A Hamlet noch kein Mann wäre. In der Quarto A fehlt überhaupt ein sehr großer Teil von dem Inhalt der Quarto B, das Fehlen dieser oder jener Stelle hat daher gar keine Bedeutung. Auch darauf legt Sullivan Gewicht, daß in der Quarto B Hamlet III, 4 das vorgerückte Alter seiner Mutter betont, ein Alter, «in welchem der lustige Taumel im Blut zahm und abgekühlt ist», während in der Quarto A eine entsprechende Stelle fehlen soll. Man könnte demnach annehmen, daß dem jüngeren Alter Hamlets in der Quarto A auch ein jüngeres Alter seiner Mutter entspräche. Sullivan hat aber die Stelle III, 4 in der Quarto A übersehen, in der Hamlet ebenso deutlich auf das vorgerückte Alter seiner Mutter anspielt mit den Worten: «Wer will das heiße Blut in einer Jungfrau Herzen schelten, wenn Wollust in einer Matrone Brust *(within a matron's breast)* noch wohnt».

Neuerdings ist Döring[1]) nicht nur wieder, auf Sullivan fußend, für den 19jährigen Hamlet der Quarto A eingetreten, sondern, wie oben bereits angedeutet, auch für eine Auffassung Hamlets als eines ganz jungen Menschen nach der Quarto B. Eine ähnliche Stellung nehmen Brandes[2]) und Conrad[3]) ein. Mich auch mit diesen hier in eingehender Weise auseinanderzusetzen, fehlt mir leider der Raum; ich behalte es mir daher für die nächste Gelegenheit vor.

Hermann Türck.

Englische Komödianten in Münster und Ulm.

Einige neue Beiträge zur Geschichte der englischen Schauspieler, die jüngst Albert Wormstall[4]) aus Ratsakten von Münster veröffentlichte, verdienen wohl auch den Lesern dieses Jahrbuches durch

[1]) A. Döring. Hamlet. Berlin, R. Gaertner, 1898.

[2]) G. Brandes. Shakespeare. Leipzig, A. Langen, 1896.

[3]) H. Conrad. Shakespeares Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild. Stuttgart, J. B. Metzler, 1897.

[4]) Das Schauspiel zu Münster im 16. und 17. Jahrhundert. Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens 56, 75—85 (1898). — Zu der S. 83 erwähnten Komödie, für die Loien von Tyll am 18. Mai 1564 vom Rate drei Thaler verehrt wurden, bemerke ich, daß das Stück gedruckt und in Wernigerode erhalten ist: «Comedia Das ist Ein Schon vnd auch nützlich Spiel, von der Wolust vnnd der Thugent, ein Streit genant, Erstmal durch den Wirdigen vnd Hochgelehrten Herren Jacobum Schöpperum, in Latin beschrieben, Jetz aber auß dem Latin in Teutsch vber gesatzt. Durch Gerhardt Loien von Tiel.» 4 Bogen 8° o. J. «Zu Cölln bey Heinrich Nettesem, in Margaden Gassen.»

einen Abdruck zugänglicher gemacht zu werden. Wir wußten bisher aus Röchells Chronik[1]), daß am 26. November 1601 elf Engländer in Münster eintrafen, «so alle junge und rasche Gesellen waren, ausgenommen einer, so ziemliches Alters war, der alle Dinge regierte». Sie spielten fünf Tage Komödien in englischer Sprache, nur der Schalksnarr sprach deutsch. Aus dem Ratsprotokoll erfahren wir jetzt auch den Namen des Prinzipals John Kemp. Man denkt zunächst an den berühmten Schauspieler William Kemp, der ja um dieselbe Zeit eine Kunstreise nach Deutschland und Italien unternommen hatte; aber einer Identifizierung des in Münster auftretenden Komödianten mit ihm widerspricht nicht bloß der verschiedene Vorname, sondern auch das bestimmte Zeugnis, daß William Kemp mehr als zwei Monate zuvor aus Deutschland nach London heimgekehrt war[2]). Die von Wormstall S. 83 mitgeteilten Aktenauszüge lauten:

1601, 29. Nov. (Ratsprotokoll p. 307). Englische comedianten oder agenten betr. — Demnach etliche Englische comedianten, nemblich Johann Kemp und consorten, sich bei einem e. rate angeben und gpetten, daß ihnen ihre kunst, comedien zu agiren und und zu musiciren, zu gebrauchen verstattet werden mögte, ob dan wol ein e. rat bei dießen beschwerlichen zeiten ungern darin gewilligt, weil dannoch sie die comedianten fürsten und herrn gute zeugnüß ufglegt, auch etliche herrn des rats des bericht gtan, daß sie die comedianten kunstreiche meister und zu Cöln, Ambsterdam, bei dem grafen von Redberg[3]), zu Borch-Steinfurt[4]) und sonsten zu agiren zugelassen und da sich sämblich exercirt, als ist ihnen von dissmal verstattet und zugelassen, drei tage zu agiren und bis künftigen mittwoch exclusive hie zu verharren und alhie ufm rathaus, so ihnen dazu verliehen, ihre kunst zu exerciren; jedoch damit die burgerschaft mit übernommen, solte ihnen auferlegt sein, von ieder person mehr nicht dan 1 s[chilling] Münsterisch zu nehmen, welches sie auch endlich angenommen, wiewol ihnen an anderen orten ihrer anzeig nach mehr zugeleggt.

1607, 5. Dez. (Ratsprotokoll fol. 193). Als etlige Englische comedianten zeit und erlaubnis zu agiren gpetten, ist inen sontag nachmittag, wie auch mon- und dienstag dazu verstattet mit dem bescheide, daß sie von jeder persohn 1 s. und mehr nicht nehmen sollen, und ist inen der platz uffm rathaus verstattet.

---

[1]) Janssen, Geschichtsquellen des Bistums Münster 3, 174; abgedruckt bei A. Cohn, Shakespeare in Germany 1865 p. CXXXIV und Goedeke, Grundriß² 2, 528.

[2]) 1601, 2. Sept. '*Kemp mimus, qui peregrinationem quandam in Germaniam et Italiam instituerat, reversus.*' *J. Payne Collier, Memoirs of the principal actors in the plays of Shakespeare 1846 p. 115;* vgl. 108 und Jahrbuch XXII, 255.

[3]) Gemeint ist offenbar Rietberg an der Ems, östlich von Münster. Allein die Grafen von Rietberg sollen schon 1562 ausgestorben sein; vgl. Zedlers Universal-Lexikon 31, 1577 (1742).

[4]) Burg Steinfurt an der Vecht, sechs Meilen von Münster entfernt, gehörte dem Grafen Arnold II. von Bentheim (geb. 1554, † 1606); vgl. J. C. Möller, Geschichte der vormaligen Grafschaft Bentheim 1879 S. 290—304.

1609, 10. Juli (Ratsprotokoll fol. 92). Englischen comedianten ist dissmal verstattet uf 2 tag zu agiren.

— 28. Aug. (ebd. fol. 137). Als etliche Englische comedianten mit ein verschreiben des herrn bischoven von Ossnabrugk [1]) sich angeben und begert, ihnen zu gestatten, ihre kunst alhie zu gebrauchen, so ward ihnen solches in ansehung hievorigen beschlusses abgeschlagen.

1612, 23. Aug. (Ratsprotokoll p. 297). Alss etliche Englische comedianten durch den herrn graven von Bentheim [2]) alhero recommendirt worden, daß drunder adeliche personen mit sein sollten, und dan sie ihre kunst in der music des abends vor der hern burgermeistere behausung hören lassen und sich befunden, daß sie besondere musici, ward ihnen verstattet, etwan drei tage lang allhie uffm rathause zu agiren, doch sollten sie von ieder personen nur 1 s. [nehmen].

1647, 29. Apr. (Ratsprotokoll fol. 33). Uf ansuchen etlicher Englischer comedianten ist denselben zugelassen und bewilligt, ihre actiones zu exhibiren, dergestalt das sie in behuof der armen weesen taglich einen rthlr. den provisoribus hern Hugen und Hegeler erstatten und dan keine obscoena exhibiren mögten.

Über die Geschichte des Theaters in Ulm hat Th. Schön im Diöcesanarchiv von Schwaben 17 (1899) eine Arbeit veröffentlicht, die, obwohl keineswegs auf der Höhe der Forschung stehend, doch manche bisher unbekannte Thatsache ans Licht zieht[3]). Während er die sorgsamen Aktenauszüge K. Trautmanns (Archiv für Litteraturgeschichte 13, 315—324. 15, 216) unbeachtet läßt, schöpft er vielfach aus den theatergeschichtlichen Kollektaneen von A. F. Holtzheu († 1821), die sich hsl. auf der Ulmer Stadtbibliothek befinden. Aus diesen stammt vermutlich die S. 17 mitgeteilte Notiz, daß die englischen Komödianten, welche 1651 vom 22. bis 31. Juli im Binderhof spielten, die Stücke «Jemand und Niemand» und «von dem unbarmherzigen Vater» zur Aufführung brachten. Trautmann, der im Archiv 13, 323 f. den Wortlaut der auf jene Truppe bezüglichen Ratsprotokolle abdruckt, weiß von diesen Titeln nichts; wahrscheinlich entnahm Schöns Gewährsmann sie einer Stadtchronik. Das erste Stück ist natürlich die beliebte Komödie '*Nobody and Somebody*', über die ich im Jahrbuch 29, 4 und vor kurzem F. Bischoff in den Mitteilungen des historischen Vereins für die Steiermark 47

---

[1]) Dies war Philipp Siegmund (1568—1623), ein jüngerer Bruder des als Schauspieldichter bekannten Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig.

[2]) Arnold Jobst (geb. 1580, † 1643).

[3]) So spielten (nach S. 18) 1671 badensche Komödianten den «verstellten Torquatus», d. i. eine Verdeutschung von Geeraert Brandts niederländischem Trauerspiel «De veinzende Torquatus» (1643), das auch in dem 1666 eingereichten Spielverzeichnis von Michael Daniel Drey erscheint; vgl. Schwering, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland 1895 S. 71.

(1899) gehandelt haben; in dem zweiten Titel, der auch um 1660 in Güstrow erscheint, erkennt Creizenach[1]) mit einigem Vorbehalt die pseudoshakespearesche '*Yorkshire Tragedy*'.

Berlin. Johannes Bolte.

Zur Erklärung und Textkritik von Shakespeares Twelfth Night.

Akt I, Sc. 3, Z. 124 ff. (Globe Ed.) sagt Sir Andrew Aguecheek auf die Frage von Sir Toby Belch: *Art thou good at these kickshawses, knight?* folgendes: *As any man in Illyria, whatsoever he be, under the degree of my betters; and yet I will not compare with an old man.* An diesem *old* haben die Herausgeber vielfach Anstoß genommen und H. Conrad erklärt die Stelle in seiner Ausgabe (Students' Series, Tauchnitz, Leipzig 1887) S. 17 wohl mit Recht für verderbt und sinnlos, während W. Aldis Wright in seiner Einzelausgabe für die Clarendon Press S. 87 darin «intentional nonsense» zu erblicken geneigt ist. Er führt die Erklärungen von Warburton und Steevens an, die gewiß wenig überzeugend sind, und verzeichnet eine Konjektur Theobalds, der *nobleman* statt *old man* vorschlägt. Conrad bemerkt richtig, dies sei nur die Wiederholung von etwas soeben Gesagtem und möchte *alderman* einsetzen, das mir aber auch nicht gefallen will. Ob noch andere Konjekturen gemacht sind, kann ich hier aus Mangel an weiteren Hilfsmitteln nicht entscheiden, möchte aber auf die Gefahr hin, eine schon von andern gemachte Besserung zu wiederholen, *ordinary* statt *old* zu schreiben vorschlagen. Man vergleiche dazu vorher Z. 88 ff.: *Methinks sometimes I have no more wit than a Christian or an ordinary man has.*

Ib. Z. 129 ff. erklärt derselbe auf die Frage Sir Tobys: *What is thy excellence in a galliard, knight?* er könne *cut a caper* und er habe *the back-trick simply as strong as any man in Illyria.* Da die Bedeutung des *back-trick* nicht festzustehen scheint (vgl. die Bemerkung bei Wright a. a. O.), so mag hier die Beschreibung einer Gaillarde angeführt sein, die der Schreiber Bonnius in Th. H. Pantenius' historischem Roman: Die von Kelles I, 94 (Gesammelte Romane V. Band) giebt: «Ruade rechts, Entretaille, Ruade links, Grue, Ruade rechts, Entretaille, Ruade links, Entretaille mit Grue rechts, Ruade rechts. Entretaille zur Grue links. Großer Sprung. Kadenz rechts.»

---

[1]) Die Schauspiele der englischen Komödianten (1889) S. XLIV.

Akt II, Sc. 1, Z. 26 ff. beschreibt Sebastian seine Schwester folgendermaßen: *A lady, ... was yet of many accounted beautiful: but, though I could not with such estimable wonder overfar believe that* . . . . Hier soll nach Conrad *estimable wonder* so viel wie *admiring estimation* bedeuten; Wright S. 104 erklärt es: '*with the admiration which influenced such a judgement*', findet jedoch, daß es schwer sei, «an equivalent» für den Ausdruck zu geben. Nach ihm hat Johnson es als *esteeming wonder* oder *wonder and esteem* ausgelegt, während Warburton die Stelle für eine Interpolation erklärt. Ich meine, daß alle Schwierigkeiten schwinden, wenn wir *estimable* für einen Druckfehler statt *inestimable* ansehen, das natürlich so viel wie *inestimating* «nicht (richtig) abschätzend» bedeuten würde. Sebastian meint ja gerade, daß man seine Schwester überschätzt habe! Johnson sagt richtig: '*The meaning is, that he could not venture to think so highly as others of his sister.*'

Akt II, Sc. 4, Z. 17 ff. sagt der Herzog:

For such as I am all true lovers are,
Unstaid and skittish in all motions else,
Save in the constant image of the creature
That is belov'd.

Die Herausgeber scheinen an *image* keinen Anstoß genommen zu haben, obwohl es doch nicht gut als *motion* bezeichnet werden kann. Sollte es nicht ein Druckfehler für *homage* sein?

Gotenburg. F. Holthausen.

Die Quelle des Noahspiels von Newcastle upon Tyne.

In dem einzigen Stücke, das von dem biblischen Dramencyklus der Stadt Newcastle upon Tyne erhalten geblieben ist, dem burlesken Noahspiel[1]), giebt, abweichend von der biblischen Erzählung, Gott Vater dem frommen Patriarchen seinen Willen nicht unmittelbar, sondern durch Vermittelung eines Engels zu erkennen. Derselbe Zug findet sich auch in dem entsprechenden Spiel von Coventry. Ten Brink bezeichnet diese Abweichung in seiner Geschichte der englischen Litteratur II, 285 als einen «zweifelhaften Fortschritt»; ich selbst hatte sie in meiner Ausgabe teils als Nachahmung ähnlicher Vorgänge in anderen Stücken, bes. neutestamentlichen, teils aus dem

[1]) Herausgegeben von mir, Göteborg 1897, in Göteborgs högskolas årsskrift, Band III (auch separat), und von Brotanek, Anglia XXI, 165 ff.

Bedürfnis, mehr Personen auf die Bühne zu bringen, erklärt. Man kann aber bekanntlich nicht vorsichtig genug sein, wenn man mittelalterlichen Dichtern eigene Gedanken oder Motive zuschreibt, und so läßt sich auch in diesem Falle wieder nachweisen, daß die Einführung des Engels bereits bei einem älteren Autor, dem lateinischen Dichter Alcimus Ecdicius Avitus[1]) vorkommt, dessen Einfluß ja schon in geistlichen Dichtungen der altenglischen Zeit deutlich zu erkennen ist. Für unsere Untersuchung kommt das vierte Buch seiner Poemata, *De diluvio mundi*[2]), von Vers 133 ab in Betracht. Der Dichter schildert zunächst, wie Gott, über die Bosheit der Menschen erzürnt, diese durch eine große Flut von der Erde zu vertilgen und nur den frommen Noe nebst seiner Familie zu erretten beschließt (V. 133—189). Doch können die entsprechenden Verse 1—14 des Noahspiels ebenso gut auf der Bibel, Gen. VI, 5—10 beruhen, vgl. meine Anmerkung S. 34 f. Daran schließt nun Avitus eine Schilderung der Engel und ihrer Thätigkeit (V. 190 ff.), um besonders bei dem *summus archangelus* (V. 213) zu verweilen, der später der Jungfrau Maria die Geburt Christi und dem Priester Zacharias die Geburt Johannes des Täufers ankündigen sollte (V. 200 ff.) Gemeint ist also der Erzengel Gabriel. Im raschen Fluge die Luft durcheilend betritt er, ohne die Thür zu öffnen, die Wohnung Noes, den er im Gebete überrascht, und teilt dem gewaltig Erschrockenen die Botschaft Gottes mit. Daß dieser damit seinen Engel beauftragt habe, berichtet der Dichter nicht ausdrücklich, sondern überläßt es dem Leser, dies zwischen den Zeilen zu finden. Im Noahspiel dagegen (V. 15 ff.) befiehlt Gott dem Engel, sich zu Noah zu begeben, den er schlafend finden würde, und ihm über den Bau der Arche und seine Rettung Mitteilung zu machen. Der Engel überrascht auch den Patriarchen im Schlafe, wird von diesem verdrießlich angefahren (V. 39 ff.) und entledigt sich dann seines Auftrages (V. 45—72). Bei Avitus geht es würdiger zu: mit einem *Pax tibi, iuste virum* (V. 227) beginnt der Engel seine Rede und beschreibt dann die Arche genauer, wesentlich in Übereinstimmung mit der biblischen Quelle. Der letzteren scheint auch der Verfasser des Noahspieles gefolgt zu sein, höchstens V. 53: *Look that she draw*,

---

[1]) Vgl. über ihn Ebert, Allgemeine Geschichte der Litteratur des Mittelalters im Abendlande I², 393 ff. Ebert macht auch S. 399 auf die Sendung des Engels aufmerksam.

[2]) Ausgabe von R. Peiper in den Mon. Germ. Hist., Auct. antiquiss. Tom. VI, pars 2, Berlin 1883. S. 236 ff.

when she is drest könnte auf V. 240 bei Avitus: *Machina, quae surgens fluctus superenatet omnes* beruhen.

Als der Engel seine lange Rede beendet hat, fliegt er wieder davon (V. 283 ff.); Noe aber, tief erregt, bittet um den Beistand des Engels (V. 286 ff.) Auch dieser Stelle entspricht im Noahspiele der Passus V. 73 ff., worin Noah Gott um Hilfe anfleht, da er selbst schon zu alt und zu schwach für dieses Unternehmen sei, zu dessen Vollendung ihm außerdem die nötigen Kenntnisse völlig abgingen. Man vgl. besonders V. 290 ff.:

Sis fautor firmentque tuas promissa loquellas
Auxiliumque tuum conatibus insere nostris,
Vt tenuis tantam valeat manus edere molem,

mit V. 73: *Lord, be then [present] in this stead*. V. 75: *I am a man no worth at need*, V. 77: *Unlusty I am to do such a deed* etc.

Das folgende, nämlich die Einführung des Teufels und die mit Hilfe von Noahs Frau versuchte Intrigue, findet sich natürlich bei Avitus nicht; höchstens könnten die spöttischen Bemerkungen, welche die eigenwillige Gattin über die Thätigkeit ihres Mannes macht (V. 169 ff.), auf die Stelle bei dem lateinischen Dichter zurückgehen, in der er bemerkt, die Menschen hätten über den gewaltigen Bau gelacht (V. 306 ff.):

Haec inter discors varii sententia vulgi.
Nam multi lymphis obstacula tanta parantem
Inrisere virum, moles quod clausa moveri
Fluminibusque dari nequeat, etc.

Und wie schließlich bei Avitus nochmals der Engel erscheint, um die Arche bei Anbruch der Sündflut zu verschließen (V. 418 ff.), so tritt er im Noahspiel wieder zum Schluß auf (V. 189 ff.) und bringt nicht nur die tröstliche Zusicherung der Hilfe Gottes, sondern spricht auch seine Befriedigung darüber aus, daß Noah seine Frau gezüchtigt hat:

V. 191: *Thy strokes shall fair be kend,*
For thou thy wife has cowld.

An einer — direkten oder indirekten — Benutzung der lateinischen Dichtung durch den Verfasser des Noahspiels von Newcastle wird nach diesen Darlegungen wohl niemand zweifeln; wie sich das entsprechende Stück des Coventry-cyclus in dieser Beziehung verhält, kann ich leider nicht entscheiden, da mir die Ausgabe desselben hier in Schweden nicht zugänglich ist. F. Holthausen.

Nekrologe.

Eugen Kölbing †.

Am 9. August 1899 starb fern von der Stätte seines langjährigen Wirkens, fern von seinen Freunden und Schülern in Herrenalb im Schwarzwald, wo er vergeblich von einem schweren, schleichenden Herzleiden, dessen Gefährlichkeit man nicht voraussah, Heilung suchte, der Inhaber des Breslauer Lehrstuhls für englische Philologie, Professor Dr. Eugen Kölbing, plötzlich dahingerafft in der Vollkraft seines Schaffens, noch nicht ganz dreiundfünfzig Jahre alt. Dieses Jahrbuch ist nicht der Ort, an dem ausführlich von seinem an äußeren Ereignissen armen, an wissenschaftlichen Leistungen so überreichen, einfachen, echt deutschen Gelehrtenleben zu erzählen und seine Bedeutung für die Anglistik, die er mitbegründet und in mannigfachen Beziehungen in hervorragender Weise gefördert hat, zu würdigen wäre. Beide Aufgaben hat ein lieber Freund und Schüler des Entschlafenen, Professor Max Kaluza, in den «Englischen Studien» (Bd. XXVII, 1900, 2. Heft) erfüllt, der von Kölbing begründeten und stets allein geleiteten Zeitschrift, deren Gedeihen und Ausgestaltung er mit rastlosem Eifer einen großen Teil seiner Zeit widmete, für die er bis zur letzten Stunde seines Lebens treu sorgte. Von der erstaunlichen Arbeitskraft des Mannes in Schrift und Wort, von der Vielseitigkeit seiner Kenntnisse, von der Gewissenhaftigkeit, mit der er immer die Entwickelung seiner Wissenschaft verfolgte, von den Anregungen, die er seinen Hörern zu geben wußte, legt das an gleicher Stelle veröffentlichte Verzeichnis seiner Schriften und der Dissertationen, die unter seiner Leitung entstanden, glänzendes Zeugnis ab.

Das Hauptgebiet von Kölbings Thätigkeit, besonders seiner litterarischen, war zwar die mittelenglische Litteratur und später die

Byronforschung, aber auch den Zeiten der Geistesgeschichte Englands, deren Erforschung sich die Shakespeare-Gesellschaft zum Ziel gesetzt, wandte er gern und oft seine Aufmerksamkeit zu. Von gedruckten Arbeiten über das Zeitalter Shakespeares liegt freilich nicht viel von ihm vor. Abgesehen von mehreren einschlägigen Rezensionen sind es nur folgende kleine Beiträge:

Zu Karl Werders Vorlesungen über Shakespeares Macbeth Engl. Studien XV, 153—155.

Zu Shakespeares King Henry IV., Part. I, Akt I, 4. Engl. Stud. XVI, 454—459.

Byron und Shakespeares Macbeth. Engl. Stud. XIX, 300—319.

Kleine Beiträge zur Erklärung und Textkritik Vor-Shakespearescher Dramen I. Engl. Stud. XXI, 162—176.

Zu Everyman. Engl. Stud. XXI, 449—450.

Mit den zeitlich ja weit zurückliegenden, aber in diesem Zusammenhange immerhin zu erwähnenden York Plays beschäftigen sich die umfänglichen Beiträge zu deren Erklärung und Textkritik (Engl. Stud. XX, 179—220), und endlich ist hervorzuheben, daß Kölbing seine 1899 begründete Sammlung «Forschungen zur englischen Sprache und Litteratur» mit einem sehr beachtenswerten und für die Geschichte des Elisabethanischen Dramas außerordentlich wertvollen Buche eröffnete, '*The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters*', dessen begabter junger Verfasser, der Amerikaner R. A. Small, ihm selbst wenige Wochen im Tode voranging.

In ungleich ausgedehnterem Maße als in seinen Schriften behandelte Kölbing in seinen Vorlesungen und Seminarübungen die genannte Periode. In seinem überaus eingehenden, mit größter Sorgfalt und Genauigkeit ausgearbeiteten Cyklus von Kollegien über englische Litteraturgeschichte ist sie oft bedacht als «Geschichte der englischen Litteratur im Zeitalter der Königin Elisabeth», «Geschichte der englichen Litteratur bis 1600», «Geschichte der englischen Litteratur von 1600 ab» u. a. Shakespeares Leben und Werken widmete er natürlich auch eigene Vorlesungen, und die Erklärung eines Dramas, besonders des Macbeth, pflegte er gern in diesen zu beginnen, um sie im darauffolgenden Semester in den Seminarübungen fortzusetzen.

So war er denn während sechsundzwanzigjähriger Lehrthätigkeit stets bemüht, die eigene Kenntnis dieses Zeitalters beständig zu vertiefen,

und durch das lebendige Wort hat er sein gutes Teil dazu beigetragen, die Früchte der Forschung weiten Kreisen vertraut und nutzbar zu machen. Daher erfüllt die deutsche Shakespeare-Gesellschaft nur ihre Pflicht, wenn auch sie dem Dahingeschiedenen dankbar und wehmütig ein Blatt ehrender Erinnerung weiht.

Breslau. H. Jantzen.

Rev. A. B. Grosart, D. D.

Among the moderns who have been fascinated by the spell exercised by English writers of the Elizabethan age and the times following, none have been more strenuously industrious than Dr. Grosart, who died in Dublin about March 16, 1899, at the age of 63. Many of his reprints of rare books are known by English scholars on the continent, to whom the authors were thus made more accessible; and his services to literature in recalling not only the illustrious great, but also many obscure minor writers of the sixteenth and seventeenth centuries, deserve recognition and gratitude.

Alexander Balloch Grosart was a native of Scotland, and after his education in the University of Edinburgh was ordained a Minister of the United Presbyterian Church in 1856, his first pastorate being at Kinross in Scotland, which he held till 1863. Later he came to England and undertook a church at Liverpool (several of his early 'Memoirs' and reprints were published at Liverpool between 1865 and 1868); but in a few years he migrated to Blackburn in Lancashire, where as minister of St. George's church he held his longest pastorate, till his removal to Dublin after the loss of his wife, about seven years before his death. He was acceptable as a preacher, and was invited to deliver the 'Spring lecture' of the Presbyterians in London in 1879; but he was living a double life, and posterity will hold him in remembrance for his activity as editor and reproducer rather than for his originality or power in the pulpit. He held the degrees of D. D. of St. Andrews and Ll. D. of Edinburgh. He was throughout life an ardent book-collector and book-buyer, especially of the Puritan writers.

As was natural from his education and religious views, Grosart had a strong leaning towards the old puritan divines, and before 1868 he wrote Memoirs of ten or twelve such men to be prefixed to reprints of Commentaries or Expositions of books of the Bible. He began his long life-work of reprints by choice among some of these

writers, e. g. the Works of Richard Sibbes (1862—1864), and of T. Brooks (1866—1867), Herbert Palmer's 'Memorials of Godliness' (1865), and Richard Gilpin's 'Demonologia Sacra' (1867). To each of these he prefixed a Memoir, the fore-runner of many a 'Memorial-Introduction' with which he prefaced his editions. In a useful bibliography of the works of Richard Baxter (1868) he speaks of his desire to make a full enumeration of the writings of the Puritans by personal examination, 'preparatory to an Introduction to the theological literature of our country'. His tastes as a book-lover and literary man led him away from this seduction, the transition point being his publication, in 1868, of the 'Poems and Translations in Verse of Thomas Fuller D. D.'

Between 1868 and 1876 he produced 'The Fuller Worthies Library', a set of 39 volumes (in two sizes, 4^{to} and 8^{vo}) containing the works of sixteen writers, that is 'the Poems of Thomas Fuller (from whose well-known biographies he borrowed his title), Thos Washbourne, Giles Fletcher, Phineas Fletcher, Sir John Beaumont, Joseph Fletcher, Robert Southwell, Philip Sidney, and Christopher Harvey; and the Works, prose and verse, of Sir John Davies, Lord Brooke, Henry Vaughan, Richard Crashaw, John Donne, Andrew Marvell, and George Herbert. To most or all of these he prefixed an essay on the life and work of the author which, if not highly critical, involved a large amount of historical research and illustration. This 'Fuller Worthies Library' was completed by the addition of four volumes of Miscellanies. Meanwhile, in 1873, he edited for the Chetham Society (Manchester) a Common-place book of verse and prose, temp. Elizabeth to Charles I., from the Farmer MS. in the Chetham Library. For the Roxburghe Club he edited Richard Barnfield's Poems in 1876, and diverging to a modern, brought out the same year an edition of Wordsworth's Prose writings. In 1876, too, he began the series of 'Occasional issues of unique or very rare books', thin quartos which he continued from time to time down to 1883 (38 nos.); these included Will. Barksted's Poems, S. Nicholson's Acolastus, R. Chester's Love's Martyr, J. Marston's Scourge of Vilanie, R. Tofte's Month's Mind, H. Willobie's Avisa, interesting to Shakespearians, and many minor writings too numerous to mention. Side by side with these he carried on the 'Chertsey Worthies Library' (1876—1881) which included the works of seven more important writers, those of John Davies of Hereford and of Nicholas Breton coming out in 1876—1878; the others were Joshua

Sylvester, the Poems of Dr. Joseph Beaumont and Dr. Henry More, the complete works of Francis Quarles and of Abraham Cowley. In these years also he printed several originals, two volumes from the Towneley Hall MSS. — 'Jacobite Ballads', and the Nowell Accounts (sixteenth century), 1877; and the Poems of George Daniel of Beswick in 1878.

The passion grew upon him for reviving the old writers of the period to which he especially devoted his energy; and finding his methods successful at a time when the New Shakespeare Society and others were bringing renewed attention to the study of Elizabethan and Jacobean literature, he projected a fresh series, the 'Huth Library', to contain a group of co-related writers, besides several of more general interest. This he named after Mr. Henry Huth, to whose splendid library of rare books he had access for the authors in this series. Starting with the voluminous works of Robert Greene in 1881, he thus edited the writings of Thomas Nashe, Gabriel Harvey, T. Dekker, G. Whetstone, T. Hoby, H. Chettle, Sidney's prose, and nine minor worthies, — 39 volumes, of which the larger number were finished by 1886. These were concurrent with two publications from MSS. viz. 'The Voyage to Cadiz in 1625' (Camden Society, 1883), and the Lismore papers, Diaries, &c, of Sir Richard Boyle (5 vols. 1886—1888).

The editions of Samuel Daniel (author of 'A Defence of Ryme'), prose and verse (1885—1896), and of the complete works of Edmund Spenser, were the two most prominent of Grosart's later undertakings, finished about two years before his death; for the Spenser he obtained the association of several other well-known students, such as Professors Dowden and F. Palgrave and Mr. E. Gosse; indeed for the care he bestowed upon the life, essays, and illustrative apparatus as well as on portraits of the poet, this may be called his *magnum opus*. In the course of the last seven or eight years of his life he also occupied himself with the publication of small selections from poets and others, such as Lord Bacon, Raleigh, Ben Jonson, Greene, &c, under the name of the 'Elizabethan Library'; one of his last efforts in the midst of declining health being to re-edit 'The Tragical reign of Selimus', claimed by him as Robert Greene's, for Dent's 'Temple Dramatists' in 1898.

Nearly all Dr. Grosart's reprints were privately printed in limited numbers, by subscription, and it is astonishing that, appealing to a small public of scholars, he should have had so much success. But

he had immense energy, with business capacity, and he imparted his enthusiasm to many friends for the sake of scholarship, and to others for the sake of book-collecting; among the first of these was the late Dr. Brinsley Nicholson, the Shakespearean, to whose never failing help he had much recourse. Widened in his sympathies by contact with the spirit of men like Baxter and George Herbert, he brought the fruits of an extensive reading, with a mass of detail, to bear upon his treatment of the lives and on his estimate of the works of the various authors reprinted; though it is obvious that he attempted too much to allow of scientific accuracy or careful judgment in every case; and his readings from MSS. are not free from textual errors. His style, though often forcible and expressive, in its prolixity perhaps unconsciously follows the example set by many of the masters under his eye. Kind-hearted, especially to the young literary worker, he nevertheless became somewhat exacting; and a certain vanity or self-sufficiency is apparent through much of his work, painful to the reader. Still whatever his faults, a body of rare and forgotten literature — much of the highest interest — has been made accessible to the historical student by this untiring worker for which we may thankfully overlook small errors.

Oxford. L. Toulmin Smith.

Locke Richardson.

Am 14. Juni 1899 verschied in Berlin an den Folgen einer Operation ein hervorragender Recitator, der wie kaum ein anderer für das unmittelbare Verständnis Shakespeares in vier Weltteilen thätig war und daher an dieser Stelle eine Erinnerungstafel verdient.

Geboren c. 1844 zu Beamsville, Ontario, in Canada, studierte und graduierte er an der Trinity University, Toronto. Er war im Besitz einer schönen, modulationsreichen Stimme, die er glücklich ausbildete, so daß sein Vortrag an Deutlichkeit und reichem Stimmungswechsel, an Gefühlswärme und natürlichem Humor großartiges leistete. Zugleich vergaß er nie den Takt des Gentleman; er verfiel nie in das bischen Zuviel, das den schwächeren Künstler verrät; die Hand in einer Tasche konnte er beginnen, und ehe sich's die Zuhörer versahen, lachten und weinten sie nach seinem Willen. Dabei sprach er stets auswendig. Es ist charakteristisch für die Fassungskraft des menschlichen Gedächtnisses, daß er jederzeit bereit war,

folgende Shakespeare-Stücke zu recitieren: Romeo, Julius Cæsar, Hamlet, Othello, Lear, Macbeth, König Johann, Heinrich IV., Heinrich V., Kaufmann von Venedig, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Lustige Weiber von Windsor, Wintermärchen, Sturm. Shakespeare lag ihm am besten; in ihn hatte er sich zugleich durch Studien an tiefsten eingearbeitet; doch hörte ich ihn auch «Enoch Arden» und «Christmas Carol» wirkungsvoll vortragen, und Longfellow's «King of Sicily», und namentlich die Rhapsodie von Saul und David aus der Bibel — niemand von uns hatte vorher geahnt, welche Sprachgewalt im englischen Texte dieses Heldengesanges steckt.

Der Erfolg war so groß, daß Richardson diese Thätigkeit zum Berufe wählen und daraufhin einen Haushalt gründen konnte. Emerson schrieb von ihm: '*He is a master of expression, and a scholar in Shakespeare*'. Wendel Holmes urteilte: '*He has charmed the best people in Boston. His reading of David Copperfield drew from me the tribute of a tear*'. Andrew D. White als Präsident der Cornell University, Ithaca, zog ihn an diese Hochschule, damit er die Worte Shakespeares möglichst vielen Studierenden ins Gemüt einflöße, und ich sollte denken, daß dies auch für die formale Ausbildung der Studenten zu künftigen Lehrern segensreich war. Eine ähnliche Einladung kam von der Harvard University. Richardson aber wollte seinen Shakespeare in die Weite tragen. Er sprach seine Dramen in den Städten Californiens, in Australien und Neu Seeland in gefüllten Theatern, wie in Calcutta und Ceylon. In Berlin hatte er die Freundlichkeit, im Englischen Seminar wiederholt zu recitieren, und dann war der geräumige Hörsaal sowie der Vorraum stets bis auf das letzte Stehplätzchen besetzt. Eben hatte er in Dresden die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen, als ihm ein tückisches Übel vor der Zeit Einhalt gebot.

Er war ein bescheidener, ruhig begeisterter Mann, dessen Verlust seinen Freunden, und hätten sie ihn noch so kurze Zeit gekannt, sehr schwer fiel. Sein Sarg, überdeckt von Blumen, stand bei der Trauerfeier im Gesellschaftssaale der amerikanischen Botschaft, in dem er kaum ein Jahr vorher noch die Gestalten Shakespeares zu glänzendem Leben erweckt hatte; denn sein Gönner Andrew D. White war inzwischen als Botschafter hier eingezogen. Vertreter der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und des Englischen Seminars an der Berliner Universität legten Blumen mit den amerikanischen und deutschen Farben — Richardson war Bürger der Vereinigten Staaten ge-

worden — zu seinen Füßen nieder. Die Sitte verbot jede andere Rede als die des Geistlichen; so mögen diese Zeilen andeuten, was uns bewegte.

Einmal ist Richardson auch schriftstellerisch hervorgetreten, mit einem anspruchslosen Heftchen betitelt: *Shakespeare Studies by Locke Richardson: A New Interpretation of Falstaff's Dying Words. 1896.*[1]) Es handelt sich um die Worte des sterbenden Falstaff, von denen uns seine Wirtin erzählt, Heinrich V., A. II Sc. 3: '*And 'a babbled of green fields*'. Die Cambridge-Herausgeber verzeichnen hiezu eine Menge Conjekturen, zum Teil recht wilde, wie '*upon a table of green fells*' oder '*frieze*', '*as stabble on shorn fields*', '*and the bell of a green finch*'. Richardson hielt sich gegenwärtig, daß Falstaff gerne biblische Redensarten gebrauchte. '*When, at last, I bethought me of the XXIII^d^ Psalm, and of the countless deathbeds comforted by its sweet, uplifting eloquence, it flashed upon me that in the phrase 'and 'a babbled of green fields' lurked the very fulfilment of my conviction, that the dear old sinner, who never 'had strength to repent', was now, in his mortal extremity, mustering his waning powers in an effort 'to die a fair death' by repeating, in broken and half audible accents, verses learned in childhood:*

'*The Lord is my shepherd; I shall not want. He maketh me to lie down in green pastures: he leadeth me beside the still waters. Yea, though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil*'.

Here at last we discover the true explanation of Mistress Quickley's words. In her 'green fields' we recognize the 'green pastures' of David, and with the recogition comes a strain of pathos in Falstaff's dying hour which no hand but Shakespeare's could have infused'.

Furness fand die Erklärung '*admirable*'. Er versäumte nicht, Richardson aufmerksam zu machen, daß es im Text eigentlich heißt '*a table of green fields*', und daß erst Theobald '*babbled*' geschrieben hatte. '*But hang texts, Theobald's is an emendatio certissima, and no less certain is your interpretation of it, the which, if I had hit on, I should be as proud as forty peacocks*'.

A. Brandl.

---

[1]) Vgl. Jahrbuch XXXV 328.

Bücherschau.

Adolphus William Ward, A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. New and revised edition. London: Macmillan and Co. Limited; New-York: the Macmillan Company. 1899. 3 vols. 575, 766, 599 pp. (36 sh.)

Es ist ein dem Litterarhistoriker wohlvertrautes Buch, das sich uns hier nach mehr als zwanzig Jahren in verjüngter Gestalt vorstellt. Die Forschung ist in dieser Zeit nicht stillgestanden: fleißig wurde von allen Seiten an dem großen Bau weitergearbeitet, neues Material zugetragen, behauen und eingefügt, und wenn auch mancher Baustein, auf den sich der nächste nicht stützen konnte, als zu schwach wieder ausgeschieden werden mußte, das Ganze bietet doch einen fortgeschritteneren Anblick dar, als vor einem Vierteljahrhundert. Deshalb konnte auch die Darstellung von damals nicht mehr genügen, auch sie mußte nachgebessert und vervollständigt werden, und so sind aus den zwei Bänden der ***History of English Dramatic Literature*** von 1875 jetzt drei geworden.

Ward hat sich redliche Mühe gegeben, der neueren Forschung gerecht zu werden, und jeder wird zugeben, daß ihm dies im allgemeinen vortrefflich gelungen ist. Zu rühmen ist auch, daß er die deutsche Arbeit auf seinem Gebiete gern und eifrig zu Rate zieht und ihrer auch in warmen Worten der Anerkennung gedenkt. Namentlich ist er mit dem Inhalt der Shakespeare-Jahrbücher wohl vertraut. Vermißt habe ich hauptsächlich die Benützung oder Erwähnung der Bücher von Creizenach für die älteren Partien, von Brandl für Shakespeare. — Es ist selbstverständlich, daß ein so umfangreiches Werk nicht in einem Monat gedruckt wird, aber beim Lesen findet man, daß Ward schon im Jahre 1896 seine Arbeit abgeschlossen hat. Was später erschienen ist, hat er, mit ganz geringen Ausnahmen, nicht mehr benützt. Das ist mißlich, hätte sich jedoch durch größere Nachträge ausgleichen lassen. Leider hat Ward diesen Ausweg nicht gewählt. Gerade in der letzten Zeit ist aber sehr vieles zu Tage gefördert worden, was unbedingte Berücksichtigung in einem Handbuche wie dieses verdient hätte. So kann man dem Verfasser den Vorwurf nicht ersparen, daß er sein Buch an einzelnen Punkten veraltet in die Welt hinausgehen ließ.

Im folgenden möchte ich ein paar Randglossen anführen, die ich mir zu einzelnen Stellen des Buches gemacht habe, wenigstens sofern sie die Zeit bis Shakespeare betreffen.

Zu I S. 16: Daß die Angelsachsen gar keine dramatische Ader gehabt haben, kann man wohl doch nicht behaupten. Dramatische Elemente zeigt vielleicht Cynewulfs 6. Crist-Hymne, von der Wülker in seiner englischen Litteraturgeschichte p. 40 eine Übersetzung bietet. — S. 33: Die romanischen Marienklagen sind systematisch zusammengestellt von Wechßler, Halle 1893. — Das Newcastler Noahspiel (S. 91) ist von Holthausen und von Brotanek neu gedruckt worden. Für die Collectivmysterien verdiente die übersichtliche Darstellung von Hohlfeldt im 11. Band der Anglia Erwähnung. Daß bei diesen Stücken ein gemalter Hintergrund mit daran angebrachter Ortsbezeichnung in Verwendung kam (S. 61), läßt sich, mindestens für England, nicht nachweisen. — S. 90: Das Streitgedicht *the Harrowing of Hell* sollte hier nicht besprochen werden, da es kein eigentliches Drama ist, wie übrigens Ward selbst S. 25 angiebt. Erwähnt werden sollte der Abdruck bei Böddiker, Gedichte des Ms. Harl. 2253. — S. 102: Die Allegorien der Moralitäten stammen wohl nicht direkt aus der Bibel: sie sind durch die Predigt ins Volk gedrungen, die ihrerseits auf der patristischen Philosophie fußt. — S. 110f. scheint mir der Charakter des Vice, als eines Dieners des Teufels, der seinen Herrn ärgern und quälen soll, nicht ganz richtig dargestellt zu sein. — S. 170: Von englischen Dramen Ralph Radcliffes weiß Herford, *Literary Relations of England and Germany in the 16th cent.* p. 112, nichts. — S. 175: Der auf Bales *Comedy concerning three Laws* bezügliche Satz '*Unfortunately, the latter production is not easily accessible; but it is described by Warton*' etc. scheint aus der ersten Auflage stehen geblieben zu sein. Das Stück ist 1882 von Schröer im 5. Band der Anglia herausgegeben worden. Die vier erhaltenen Streitstücke Bales bezeichnet Ward als '*miracle-plays*' und '*mysteries*'. Wir haben es dabei aber nicht mit dramatisierter biblischer Geschichte, sondern mit theologischen Tractaten im dramatischen Gewande zu thun. — S. 177 f: Für den *Kynge Johan* ist die treffliche Darstellung bei ten Brink heranzuziehen, wo manches klarer erscheint als bei Ward. — S. 190: Der Satz '*no genuine translation of a Greek play appeared in the sixteenth century, or long afterwards, in England*' ist nicht richtig, wenn er sich auch auf die Übersetzungen ins Lateinische bezieht. Übrigens pflegte der ganze Cambridger Kreis, der sich um Sir John Cheke gesammelt hatte, das Griechische, nicht nur Ascham. — Bei der Besprechung des Einflusses Senecas auf die englische dramatische Technik (S. 194) mußte Rudolf Fischers Schrift, Zur Kunstentwickelung der englischen Tragödie, erwähnt werden. — S. 208: Der Inhalt des Dramas '*Horestes*' ist unrichtig aufgefaßt. Ein '*Nuntius*' kommt gar nicht vor, viel weniger tritt der Vice, der eine sehr wichtige Rolle hat, als solcher auf. Ein *Messenger*, der gelegentlich erscheint, hat keine weitere Bedeutung. Das Stück ist 1898 herausgegeben von Brandl in Quellen des weltlichen Dramas vor Shakespeare. — S. 253: Der Verfasser des Acolastus ist besser bekannt als Gnapheus. — S. 341: Bei der Analyse des *Jew of Malta* darf die für die Steigerung der Handlung notwendige Scene nicht fehlen, wo Barrabas seine einzige Tochter ermordet. — In Bezug auf Shakespeare schließt sich Ward etwas zu leicht den kühnen Hypothesen von Fleay an: häufig gesteht er, sie seien sehr bestechend für ihn. Bei Shakespeares Metrik durfte das gute Buch von G. König nicht unbeachtet bleiben. Die wichtigste Schrift über Titus Andronicus, die von Schröer, kennt Ward leider nur dem Namen nach. Sie hätte ihn vielleicht abgehalten, den Schlüssen Grosarts in seinem Aufsatz über Greene als Verfasser von Titus Andronicus allzu gläubig zu folgen. Hier, wie überhaupt bei den Jugenddramen, wäre Sarrazins

treffliches Buch Shakespeares Wanderjahre, Weimar 1897, von großem Nutzen gewesen. Daß Shakespeares Richard III. keinem früheren Drama etwas verdanke (II S. 97) ist widerlegt durch Churchills Dissertation über die *True Tragedy* (1897) und durch desselben Verfassers sehr eingehende Untersuchung über *Richard III. up to Shakespeare*. Eine Aufführung von Legges Tragoedia anno 1583 (S. 97) ist nicht bezeugt, dagegen kommen 1573, 1579 und 1582 als Daten in Betracht. Vgl. Jahrbuch XXXIV, 258 und jetzt bei Churchill p. 266 f und 543. Überhaupt muß das ganze Kapitel über Richard III. nach Churchills Buch umgestaltet werden. Daß das Stück auf einem Werke Marlowes beruhe, ist eine unwahrscheinliche Hypothese Fleays, die sich durch gar nichts stützen läßt. — Das ältere Drama über Richard II., von dem Ward gesteht *'Of this I know nothing'*, ist im XXXV. Bande dieses Jahrbuchs (1899) veröffentlicht. Der Privatdruck von 1870 war ihm, wie leicht begreiflich, unbekannt geblieben. Weniger ist aber einzusehen, warum der Verfasser (S. 105) von *Jack Straw* sagt: *'This play I have not seen'*. Denn das Stück ist doch in der Sammlung von Dodsley-Hazlitt, 5, 375, neugedruckt. Er hätte sich dann auch leicht überzeugen können, daß dieses Drama nicht dasselbe sein kann, das Simon Forman 1611 aufgeführt sah, denn die Beschreibung stimmt absolut nicht. Wir haben es eben hier wieder mit einem jener kühnen Einfälle von Fleay zu thun, denen Ward leider meist allzuviel Wahrscheinlichkeit beimißt. Bei den Shakespeareschen Stücken, die ihren Stoff aus Novellensammlungen hernehmen, hätte man die lange Stoffgeschichte gerne vermißt: sie gehört nicht in eine Geschichte des Dramas.

Aber ich glaube, es ist jetzt an dem Buche genug gemäkelt, sonst erweckt meine Besprechung den Anschein, als ob überhaupt nur Schattenseiten vorhanden seien. Und nichts wäre unrichtiger als das. Die Darstellung ist meist klar und sachlich, sie giebt ein recht gutes Bild der litterarischen Entwicklung. Der Verfasser hat mit staunenswerten Kenntnissen, mit weitumfassendem Blick und nicht geringer Darstellungsgabe sein Werk in modernem Gewande, auch innerlich erneut und ausgestaltet, zu einem Handbuch für die Geschichte des Dramas zu machen gewußt, das von jedem der zahlreichen Arbeiter auf diesem Gebiete stets in erster Linie zu Rate gezogen werden muß. Es ist nicht nötig, hier Ward zu loben und würde mir auch schlecht anstehen: sein Name hat in der deutschen Shakespeare-Gesellschaft einen guten Klang. Wenn ich im Vorstehenden verschiedenes an seinem Werke ausgesetzt habe, so möge er darin ein Zeichen des Interesses sehen, mit dem dieses in Deutschland studiert wird.

W. K.

Henry Sebastian Bowden of the Oratory, The Religion of Shakespeare chiefly from the Writings of the late Mr. Richard Simpson, M. A. London, Burns & Oates, 1899. XVI., 428 S. (7/6.)

Das Buch will beweisen, daß Shakespeare ein Katholik war, ein heimlicher, doch guter und frommer Katholik. Und zwar wird das einzige äußere Zeugnis dafür, die vom Rev. Richard Davies gegen 1700 erwähnte Tradition *'he died a papist'*, nur nebenher einmal berührt (S. 109); die Hauptargumente sollen sich vielmehr aus der Tendenz und den Anspielungen von Shakespeares Dichtungen ergeben. Gelehrsamkeit und Scharfsinn werden hiezu genug aufgeboten; aber die Logik irrlichteliert, wie so häufig, wo konfessionelle Bestrebungen spuken. Ich

gebe mich keiner Hoffnung hin, auf diesem Gebiete mit noch so objektiven Gründen einen Überzeugten zu einer anderen Ansicht bringen zu können, will aber der Wissenschaft gegenüber meine Pflicht thun und die Art der Beweisführung durch Beispiele charakterisieren.

'Shakespeare's hatred of Tudor policy' heißt es im Inhaltsverzeichnis unter Kapitel I; erstaunt prüfte ich nach und fand als Belege dafür die allgemeinen Klagen über verderbte Gesellschaft in «Troilus», «Richard II.» und Sonett LXVI, mit freiester Auslegung auf die Reformatoren gedeutet. *'Satire on the new gospel'*: mit Verwunderung liest man als Grundlage dafür (S. 47) eine Stelle aus Gratianos Rede über schweigsame Wichtigthuer (Kaufm. v. Venedig I, 1). *'Recusants in Shakespeare's plays'* machte mich S. 83 nachschlagen, wo sich ergab, daß die Namen einiger niedriger Figuren in den Falstaff-Stücken, wie Bardolf, Gower, Page und dgl., auch in den Stratforder Recusantenlisten vorkommen; vermutlich hatte sie Shakespeare gewählt, weil sie ihm als recht gewöhnliche Namen im Ohr lagen. Hamlets Rat an Ophelia *'Get thee to a nunnery'* soll ein Lob der Klöster enthalten (S. 314). Alle Kenntnis katholischer Gebräuche und Lehren wird als Beweis für katholisches Bekenntnis gefaßt, als hätte Bernays nie darauf hingewiesen, daß katholisches und protestantisches Wesen in der Elisabeth-Zeit noch durchaus in Fluß und Schwanken sich befanden, nicht wie heute in fester Sonderung. Das katholische Testament von Shakespeares Vater, längst als eine der Irelandischen Fälschungen erwiesen und für die Hauptfrage nicht einmal entscheidend, muß echt sein; aber alle Ausfälle auf katholisches Wesen in «Heinrich VI.», alle Lobsprüche für evangelisches in «Heinrich VIII.» werden als unecht bezeichnet, obwohl sie durch die Folio von 1623 sämtlich beglaubigt sind. Die Entschuldigung Shakespeares im Epilog zu «Heinrich IV.», er habe unter Oldcastle-Falstaff nicht den wiclifitischen Blutzeugen Oldcastle gemeint, denn «der war ein Märtyrer», wird als Ironie gedeutet (S. 137). Das antikisierende Heidentum der Sonette endlich löst sich in Allegorien himmlischer und irdischer Liebe auf; die Freundschaftssonette stellen den Aufstieg der Seele von weltlicher zu göttlicher Schönheit dar, die auf die schwarze Dame aber den Abstieg der von himmlischer Leidenschaft ergriffenen Seele zur Verzweiflung!

Danach kann dem Buch unmöglich Überzeugungskraft zugesprochen werden. Überhaupt ist es fraglich, ob ein konfessioneller Weg zu einem richtigen Verständnis des großen Humanisten der Elisabeth-Zeit führt. Mit der These fällt aber keineswegs der Wert des ganzen Buches. Dieser ist vielmehr um so sorgsamer hervorzuheben, je ungünstigeres Vorurteil die seelenfängerischen Hauptpartien erwecken. Wertvoll sind die zahlreichen Erklärungen von solchen Einzelstellen, die eine intime Kenntnis katholischer Dinge voraussetzen. So habe ich über die berühmte Abendmesse in «Romeo» IV, 1 erst hier auf S. 271 f Auskunft gewonnen: Messe sagte man von mancherlei Gottesdienst in freierem Sinn, und selbst im eigentlichen Sinn war Messelesen am Nachmittag zu jener Zeit nichts Unerhörtes. Daß die Bemerkung des Erzbischofs Chicheley in «Heinrich V.», Wunder hätten aufgehört, nicht bloß rationalistisch sei, wie Gervinus und Kreyssig sagten, sondern schon beim hl. Augustin vorkommt, lernen wir S. 209—10. Der Ausdruck *'politician'* wird selbst in Alexander Schmidts Shakespeare-Lexikon lediglich mit *'one versed in politics'* umschrieben; aber die Gegenüberstellung mit *'Brownist'* in «Was ihr wollt» III, 2, 34 zeigt deutlich, daß hier eine religiöse Partei vorschwebte, und das wird uns S. 191 f in der That sachkundig dargethan: *'politikes'* hießen die liberalen

Katholiken unter Heinrich III. Die Scene in «Maß f. M.», wo der Herzog dem Bernardine das Sterben leicht machen will, hat im Leben des hl. Bernard wenigstens eine beachtenswerte Parallele (S. 357). '*Unappointed*' in der Erzählung des Hamlet-Geistes von seinem unvorhergesehenen Hinübergang ins Jenseits bezieht sich auf das Fehlen der Lossprechung nach der Beichte (S. 313). Die Stelle in «Maß f. M.» über den Richter, der da sein soll '*pattern in himself to know, grace to stand, and virtue go*', an der die Cambridger Herausgeber sogar zu ändern suchten, erweist sich (S. 379 f) als ein klares Stück katholischer Gnadenlehre. Das emphatische '*ours*' des Bruders Lorenzo, wo er von seinen *flowers* spricht (Romeo II, 3), stimmt zu der Art der Bettelmönche, immer «unser» statt «mein» zu sagen, z. B. «Ich muß unsere Schuhe anziehen», «Ich muß in unsere Zelle gehen». Auch eine interessante Parallele zu Hamlets Ausspruch, ein Gutes oder Böses an sich gebe es nicht, es entstehe nur durch das Denken, wird aus Thomas Mores '*Dialogues of Comfort*' beigebracht (S. 20). Die Herleitung der Idee aus G. Bruno oder Montaigne ist also nicht mehr zwingend. Genug der Aufzählung. Wir dürfen offenbar, wenn wir auch das Gesamtresultat des Buches ablehnen, nicht verfehlen, eine Menge Einzelbeobachtungen daraus zu lernen; es will mit einer steten Mischung von Kritik und Dank gelesen sein.

A. Brandl.

«Shakspere's Handwriting» further illustrated. Facsimiles of his own supposed Autograph, with a short Note on his early Career as a Dramatist. London, Asher & Co., 1899. 14 S. (6 d.)

Nur durch die kühnsten Annahmen — Hypothesen wäre ein zu gutes Wort — kommt der mit Recht anonyme Verfasser dazu, ein Stück Handschrift des alten Spiels '*Sir Thomas More*' als Autograph Shakespeares uns vorzulegen. Er nimmt an: 1. Shakespeare sei in jungen Jahren eine Weile Lohnschreiber gewesen; 2. er habe für seine Theatertruppe abgeschrieben, und zwar 3. gerade dies Spiel, und 4. gerade seine Abschrift sei mit der vorhandenen Hs. identisch. Die Broschüre ist also nicht ernst zu nehmen, zumal sie uns zugleich belehrt, der vor-Shakespearesche Hamlet sei eine Komödie gewesen, die *noverint*-Satire des Nash gehe auf Shakespeare (statt auf Kyd), beim Brande des Globus-Theaters 1613 seien '*all his ms. plays and private professional papers*' zu Grunde gegangen, der erste Teil seines Namens sei aus '*shackle*' verkürzt und der zweite aus '*spur*' verderbt u. dgl.

A. B.

Theodor Elze, Venezianische Skizzen zu Shakespeare. München, Theodor Ackermann 1899. VI. u. 162 S. (2,80 M.)

Der Bruder Karl Elzes hat hier seine früher meist in diesem Jahrbuch veröffentlichten Arbeiten zu der Frage „war Shakespeare in Italien?" gesammelt, überarbeitet und vermehrt, so daß uns jetzt ein sehr reichhaltiges Material in äußerst lesbarer Form vorliegt. Ein langjähriger Aufenthalt in Venedig und eingehende Studien bewirken, daß das was er uns hier erzählt immer anregend ist, ob man nun seinen Standpunkt der Hauptfrage gegenüber teilt oder nicht. Wir erfahren eine Fülle interessanten kulturhistorischen Details über venetianische Patrizier und friaulische Landadelige, über die Juden des Ghetto und die Natio Germanica an der Paduaner Universität. Doch die eine Frage, ob sich hieraus ein Beweis für eine Reise Shakespeares nach Italien erbringen läßt, wird, obwohl der

Verfasser Shakespeares eingehende Kenntnis besonders venetianischer Verhältnisse bewundernd hervorhebt, von ihm selbst nicht in positivem Sinne gelöst. Ich stimme ihm durchaus bei, wenn er am Schlusse seines Buches die Ansicht ausspricht, der englische Dichter habe diese Kenntnisse nicht durch eine Reise nach dem Kontinent, sondern zum größten Teil wohl durch private Mitteilungen erworben. Aber ich halte die Vertrautheit Shakespeares mit Italien nicht für so groß wie Elze. Und da Andere aus Elzes Argumenten den Schluß gezogen haben, daß sich eine solche Vertrautheit nur durch längeren Aufenthalt im Lande habe erwerben lassen, muß ich etwas genauer darauf eingehen. Seine Studien zeigen zunächst nur, inwiefern das italienische Lokalkolorit in Shakespeares Dramen richtig ist oder nicht, mit anderen Worten: sie decken auf, wann der Dichter gegen italienisches Kolorit verstößt. Man müßte aber, um zu entscheidenden Resultaten zu gelangen, untersuchen, inwiefern seine Darstellung für Italien charakteristisch ist. Es mußte also alles ausgeschieden werden, was Shakespeare in England auch sehen konnte: und da fürchte ich, würde der größte Teil der Ausführungen unnötig werden. Auch Dinge, welche zum Inventar der italienischen Novelle und Komödie gehören, wie das Nonnenkloster in der Nähe der Stadt (S. 10), die Maskenzüge mit Fackeln (S. 43) — die sich übrigens in derselben Form in England eingebürgert hatten —, die Nachtpolizei (S. 50), wohl auch die schwarze oder brünette Dienerin einer blonden Herrin (S. 16), dürfen nicht als Beweismaterial angeführt werden, weil ihre Kenntnis in England leicht erreichbar war, und sie auch in die englische und anglo-lateinische Komödie nach italienischem Muster übergegangen waren.

Man hat sich schon oft über Shakespeares Schilderung des venezianischen Juden Shylock gewundert, häufig ist aber auch schon darauf hingewiesen worden, daß die Absperrung Englands gegen die Juden keineswegs in der Strenge durchgeführt worden war, wie gemeiniglich angenommen wird. Darin aber, daß der englische Dichter den Wohnsitz des jüdischen Wucherers von Mestre nach Venedig übertrug (S. 30) liegt noch kein Beweis für seine Kenntnis venezianischer Verhältnisse: er wählte einfach den bekannten für den unbekannten Ortsnamen. Die Juden sieht er als Fremde in Venedig an, wie sie es auch in England waren. Daher scheint es mir nicht geraten, daraus, daß sie damals thatsächlich venezianische Staatsangehörige waren, eine neue Interpretation der vielumstrittenen Stelle Merch. III, 3, 26 ff. abzuleiten (S. 42). Sicherlich sind dort unter '*strangers*' auch die Juden gemeint. Auch daß der '*stock of Barrabas*' die Rasse des Jew of Malta bezeichnet (S. 33), möchte ich nicht ohne weiteres acceptieren. Was Shakespeares Kenntnis des Rialto betrifft (S. 34), so geht aus dem Drama Byrsa Basilica (Jahrb. XXXIV, 281 ff.) hervor, daß man zu seiner Zeit in London etwas von der Börse auf dem Rialto wußte. Sehr richtig ist, daß wir, wie S. 49 ausgeführt wird, unter dem *Sagittary* im Othello nicht etwa das Arsenal, sondern das — von Shakespeare willkürlich erfundene — Wirtshaus zum Bogenschützen zu verstehen haben. — In dem Umstande, daß der alte Gobbo dem Dienstherrn seines Sohnes Lancelot ein paar Tauben zum Geschenk bringen läßt, darf man keine venezianische Eigentümlichkeit sehen (S. 80): schickt doch noch bei uns der Bauer dem Pfarrer seine Tauben als Gruß oder Abgabe, und anders dürfte es auch im England der Elisabeth nicht gewesen sein. Ebensowenig kann man den Aberglauben der Zaubermittel und Liebestränke ausschließlich für Venedig in Anspruch nehmen (S. 81). Fächer, Handschuhe und Maske (S. 82) gehören auch zur Toilette der

vornehmen Engländerin. — Sehr auffällig ist die Erwähnung der *consuls* im Othello (I, 1, 25; I, 2, 43), die man doch nicht so ohne weiteres mit '= *counsellors*' wird abthun können, und des *senate* (S. 84). — Etwas kühn mutet der Satz, S. 124, an: «auch mag er (Shakespeare) sonst einige Kenntnis von den Zuständen in Italien bei schweren Pestzeiten gehabt haben, wie sich aus den Worten im «Wintermärchen» entnehmen läßt: I, 2: '— — *worse than the greatest infection, That e'er was heard or read* — —.'» Zur Beobachtung der Pest hatte der Dichter nur allzugute Gelegenheit in England, aber aus einem Satz wie dem zitierten geht gar nichts hervor. — So viel über Venedig; nun zu Padua. Auch hier soll Shakespeare erstaunliche Kenntnisse aufweisen. Daraus, daß er die Stadt in die Lombardei verlegt (S. 87), wollen wir ihm keinen großen Vorwurf machen. Über die Bezeichnung dieser Landschaft als '*the pleasant garden of great Italy*' vgl. Jahrb. XXXV, 263. Aber wenn Elze den Ausdruck '*fair Padua, nursery of arts*' — «eine in ihrer Bündigkeit bewundernswerte und unübertreffliche Charakterisierung dieser Stadt, welche eine noch weit tiefere Kenntnis als diejenige der Lombardei verrät» nennt (S. 88), so geht mir hier sein Enthusiasmus wirklich etwas zu weit. Auch heißt '*nursery of arts*' doch sicher nicht «Mutter der Malerei», wie Elze S. 89 meint, sondern einfach «Pflanzstätte der Wissenschaften», ein Ausdruck, der auf jede Universitätsstadt paßte. Mit der italienischen Malerei will der Verfasser (ibd.) auch die Anführung dreier Gemälde im Vorspiel zur Zähmung der Widerspenstigen in Verbindung bringen, «welche in ihrer Art so vortrefflich ist, daß man zur Annahme eigener Anschauung fast gezwungen wird. Auch der geübte und aufmerksame Kunstfreund und Kenner wird nur selten im Stande sein, in so wenigen Worten eine so treffende und lebendige Schilderung eines Bildes zu geben . . .» Gewiß hat unser Dichter manches Renaissancebild gesehen, das wurde ihm auch in London geboten: aber traut man nun wirklich der Phantasie eines Shakespeare nicht zu, daß er im Stande war, aus dem so gesammelten Material neue Bilder zu komponieren? Die Erwähnung einer Lukaskirche in Padua (Zähm. d. W. IV, 4. 88 u. 103) hält Elze, wie Sarrazin (Sh.'s Lehrjahre S. 122), nicht für beweiskräftig (S. 91): hier stimmt die Angabe des Dichters mit der Wirklichkeit überein, aber es begegnet uns auch in Maaß für Maaß eine Lukaskirche, und so gut wir im einen Falle eine freie Erfindung annehmen, können wir es auch im anderen Falle thun. Recht hübsch sind die Ausführungen über Gremios Hauseinrichtung (S. 91 ff.), aber es müßte erst bewiesen werden, daß sie nicht ebensogut auf ein vornehmes City-Haus paßten, in dem man Prunk und Mode liebte, als auf eine «Cà Gremio» in Padua. Noch mehr allgemeines Interesse dürfen die Abschnitte des Buches erwarten, die sich mit den Paduaner Studenten, vor allem der deutschen und englischen Nation, befassen (S. 22 ff.) Wenn aber, S. 30, daraus, daß Shakespeare den Mirror for Magistrates benützte, die Möglichkeit abstrahiert wird, er könne dadurch mit dem Sohne des Lord Sackville bekannt geworden sein, der in Padua studiert hatte, so ist mir das zu kühn. Solche Einfälle auszusprechen ist doch ganz unnötig! S. 18 ff. sucht der Verf. den Dr. Bellario im Kaufm. v. Ven. mit dem Paduaner Juristen Descalzio zu identifizieren, der von der venezianischen Regierung öfters um Rechtsgutachten angegangen worden sei. Ich muß gestehen, daß für mich in der Einforderung eines solchen Gutachtens von einem Rechtsgelehrten nichts Auffälliges liegt, nur in dem Einspringen der Portia. Ich kann daher darin, daß das erste Moment auf Descalzio paßt, noch keinen Grund für die Annahme sehen,

daß gerade er Shakespeares Modell gewesen sei. Überhaupt kann ich mich für solche Indentifikationen von Personen und ganzen Familien mit Shakespeareschen Figuren nicht so erwärmen wie z. B. H. Conrad, der das S. 56 ff. ausgeführte — übrigens sehr interessante — Verhältnis Collalto: Othello seiner Hypothese Essex: Hamlet anreihen möchte. Für den, Othello I, 3, 44, erwähnten General Marcus Luccicos (dies und nicht Lucchese ist die überlieferte Form) möchte der Verf. (S. 51) Luchino oder Luchini lesen, da es im 14. Jahrhundert einen berühmten Feldherrn dieses Namens gegeben habe. Diese Konjektur scheint mir aber ebenso wenig zu befriedigen wie die folgende, wo der Verf. Oth. II, 1, 26 statt Veronese (die erste Folio liest übrigens hier — was Elze nicht bemerkt hat — *Verennessa)* ein von ihm konstruiertes Wort *'verinessa'* einsetzen will. Derartige «redende Namen» aus fremden Sprachen sollen bei Shakespeare häufig sein: ich glaube aber, hier ist oft der Kommentator schlauer als der Dichter. So wenn man behaupten will, dieser habe in Jessica die «Späherin» bezeichnen wollen oder gar Sycorax und Caliban in dieser Weise zu deuten sucht (S. 135 f.) S. 68 ff. bringt Elze, was sehr verdienstlich ist, ein Verzeichnis der italienischen Namen bei Shakespeare. Nur führt er klassische Namen wie Proteus, Emilia, Helena, Hero etc. auch darunter an, so daß die Anzahl viel größer aussieht als sie wirklich ist. Man müßte nun auf Grund dieser Liste untersuchen, welche Namen auch in der zeitgenössischen englischen Litteratur vorkämen, und würde dann zu dem Ergebnis gelangen, daß nur wenige — und von diesen wohl auch einige Neubildungen — Shakespeare mit Italien zu verknüpfen scheinen. Namen wie Perdita und Pazienza darf man aber nicht anführen, um des Dramatikers Kenntnis der italienischen Sprache zu beweisen (S. 71). Wenn Elze zur Rechtfertigung von Shakespeares unitalienischer Akzentuierung in Desdemona, Romeo, Stephano Namen wie Mailand, Florenz, und Betonungen wie Sahára, Lojóla, Alcála, heranzieht, so kann ich ihm hierin nicht Recht geben. Eben die falsche Aussprache im Deutschen beweist uns, daß diejenigen, die sie anwenden oder eingebürgert haben, von der richtigen Aussprache nichts wußten und die Wörter nach Analogie von ähnlichen, ihnen geläufigen, Namen betonten. Mailand und Florenz aber gehören nicht hierher: das eine ist volksetymologisch umgebildet, das andere lautlich älter als die italienische Form. Der falsche Akzent bei Shakespeare zeigt nur, daß ihm diese Namen schriftlich, nicht mündlich, überliefert wurden. — Auffällig wäre die nach Elze S. 82 richtige (?) Bemerkung Shakespeares (Oth. III, 1, 4), daß man in Neapel durch die Nase spreche. — Der Verf. hat übrigens nicht nur das Italienische, sondern auch das Unitalienische in den Werken unseres Dichters stets hervorgehoben, wie den Segelmacher in Bergamo aus der Widersp. (S. 100) und den geheizten Tanzsaal aus Romeo (S. 120). Zum Schluß werden die Resultate aus den Untersuchungen gezogen, und es ergiebt sich, daß Shakespeare nur im Kaufmann von Venedig und im Othello durchaus italienisches Lokalkolorit verwendet, während bei der Widerspenstigen, bei Romeo und beim Sturm auch Fremdes sich eindrängt, und die beiden Veroneser, das Wintermärchen und Viel Lärm um Nichts nur dem Namen nach in Italien spielen (S. 159 f.) Streichen möchte ich hier nur den Sturm, dessen Schauplatz Elze in der Insel Panthalaria wiederfindet. Derartige Identifikationen sind gewiß sehr anziehend und werden für den Leser stets einen eigenartigen Reiz behalten, aber für die Geschichte Shakespeares und seiner Werke haben sie meines Erachtens keinen besonderen Wert. Von Venedig und Padua also habe Shakespeare richtigere Vorstellungen gehabt, als man er-

warten sollte, wenn er sie nicht mit Augen gesehen habe. Trotzdem ist der Verf. der Ansicht, daß er seine Kenntnisse von Landsleuten erworben habe, die Venedig gekannt hatten, da diese Lokalkenntnis zu isoliert sei. Auch ich bin durch die «Venezianischen Skizzen» nicht in meiner Meinung wankend geworden, daß Shakespeare Italiens Boden nie betreten habe, ebensowenig wie durch die letzte Arbeit auf diesem Gebiet, die in diesem Bande S. 95 ff. gedruckten »Neuen italienischen Skizzen« von G. Sarrazin, dessen geistreiche Ausführungen mir nur neuerdings zu zeigen scheinen, daß Shakespeare englische Verhältnisse auf Italien übertragen hat. Theodor Elzes interessantes Büchlein aber sei allen Freunden vergangener Kultur, jedem der in das Leben des 16. Jahrhunderts einen Einblick thun will, und daher auch jedem Bewunderer Shakespeares, aufs Beste empfohlen.

W. K.

Edward W. Naylor, M. A., Mus Bac., Shakespeare and Music. With Illustrations from the Music of the 16th and 17th Centuries. (The Temple Shakespeare Manuals.) London, J. M. Dent & Co., VI, 225 pp. (3 sh.)

Shakespeares außerordentliche Kenntnis juristischer Dinge hat zu der Hypothese geführt, der Dichter müsse mit der Rechtskunde oder der Rechtsausübung irgendwie in Verbindung gestanden haben. Anders sei eine solche Fülle des Einzelwissens bei einem Laien, einem Schauspieler, kaum zu erklären. Wie, wenn nun einer nachweisen wollte, Shakespeare sei Musiker von Beruf gewesen? Nur so sei die Leichtigkeit und Genauigkeit, mit der er alles Musikalische beherrscht, verständlich. Das Material, das Naylor in seinem Buch zusammengestellt hat, ist so reich, daß der Verteidiger einer solchen These sich keineswegs auf schwächliche Gründe zu stützen brauchte. Nun war aber Shakespeare gewiß ebensowenig und ebensoviel Musiker, als er Jurist war. Sein Geist bemeisterte die Zeit, die Menschen und ihre Berufe nicht nur in großen Zügen, sondern mit der Freude des Naturalisten am Detail drang er tief ein in die Arbeitsgebiete der Menschen und lernte das Handwerkszeug und seine Anwendung kennen. Seiner Sprachgewalt ist alles Stoff, alles Bereicherung. Wie er den Regungen der menschlichen Seele nachspürt vom leisen Vorklang bis zum unbändigen Ausbruch der Leidenschaft, wie er die Natur liebt und diese Liebe ebensosehr aus der Schilderung der bescheidensten Blume oder Frucht, wie aus der Naturanbetung des Belarius und der Söhne Cymbelines vernehmen läßt, so vertieft er sich in das Wesen der Musik von der Benennung des einzelnen Tones bis zu jenem Hymnus, der im 5. Akte des Kaufmanns von Venedig aus dem Munde Lorenzos erklingt.

Shakespeare ist durch und durch musikalisch gewesen. Ich glaube, durch den Beweis dieses Satzes sind wir der Persönlichkeit des Dichters näher gekommen, und das Verdienst, diesen Satz bewiesen zu haben, gebührt E. W. Naylor.

Naylor ist Musikhistoriker. Umso wertvoller ist uns sein Urteil, das er durchaus vom Standpunkte des Fachmannes aus gefällt hat. Litterarhistorische Fragen im engeren Sinne berührt er nur kurz. Seine Arbeit ist gründlich, das reiche Material fast vollständig verwertet. Auch dem Sprachforscher und dem Lexikographen wird das Buch Neues bringen.

Ein Kapitel über das Ansehen der Musik im sozialen Leben Englands während des 16. und 17. Jahrhunderts, zum Teil gestützt auf den zeitgenössischen Bericht Th. Morleys *(Plain and Easy Introduction to Practical Music 1597)*, skizziert als Einleitung den kulturhistorischen Hintergrund: Sangesfreude bei Hoch und Nieder.

Vom Königspalast bis in die Bierschänke pflegt und liebt man die holde Kunst. Ungebildet, wer nicht einen beliebigen Part in einer mehrstimmigen Komposition prima vista übernehmen kann, gepriesen, wer durch Gesang und Spiel die Ohren und Herzen seiner Mitmenschen zu erfreuen weiß. Eine Bemerkung über die Verwertung des Orchesters im Theater wäre hier leicht einzufügen gewesen. Was im letzten Abschnitt S. 169 ff. gesagt wird, kann nicht ganz als Ersatz dienen. Man vergleiche die Innenansicht des Schwanentheaters (1596), wo der Orchesterraum vom Zuschauer aus links unten vorgesehen war. (Shakespeares dramatische Werke, Ausgabe des Bibl. Inst. Bd. 1, S. 26.)

In Beziehung auf Shakespeare selbst teilt nun Naylor seinen Stoff erschöpfend in sieben Unterabteilungen ein. Hier sind die Kapitelüberschriften; 1. *Technical Terms and Instruments*; 2. *Musical Education*; 3. *Songs and Singing*; 4. *Serenades and 'Music'* (sc. Musik in Schänken, Hausmusik, Trauermusik u. a.): 5. *Dances and Dancing*; 6. *Miscellaneous, including Pythagoreanism and Shakespeare's Account of the more spiritual Side of Music*; 7. *On the Use of the musical Stage Directions, with references to the same words as they occur in the text.* Dazu kommen: als Titelblatt sehr scharfe, wenn auch etwas klein geratene Nachbildungen von Instrumenten aus der Elisabethanischen Zeit mit guten Erklärungen, ferner als Appendix Notenbeispiele zur Illustration zahlreicher Textstellen; schließlich ein sehr brauchbarer Index, der nicht nur für das Buch selbst von Wert sein dürfte. Für jeden einzelnen seiner sieben Abschnitte entnimmt Naylor den Werken Shakespeares eine beträchtliche Fülle von Belegen. Zweiunddreißig unter den siebenunddreißig dramatischen Werken — Naylor sieht im Pericles eine Dichtung Shakespeares — enthalten Anspielungen auf Musik und musikalische Dinge im Texte selbst. Es finden sich außerdem mehr als dreihundert Bühnenanweisungen musikalischer Natur. Über diese Bühnenanweisungen enthält der siebente Abschnitt eine Menge interessanter Zusammenstellungen. Die Historien der ersten Zeit ergeben die geringste Ausbeute. Die schmetternde Kriegstrompete übertönt noch die milderen Klänge der Laute und der Flöte. Aber sobald das Mondlicht der Romantik über Shakespeares Schaffen fällt, hebt ein Klingen und ein Singen an, das nicht mehr verstummt, das die Komödien und die Tragödien durchzieht, bis zu dem lieblichen Spiel auf Prosperos Zaubereiland, das voll ist von «Tönen und süßen Liedern, die ergötzen und niemand Schaden thun.»

Es ist nicht zulässig, auch nur einen geringen Bruchteil der von Naylor herangezogenen und interpretierten Stellen hier zu besprechen. Genug, daß er in den sieben genannten Abschnitten seines Buches darthut, wie Shakespeares Vorstellungen von der Musik seiner Zeit nicht nur allgemein poetischer Natur waren, sondern daß sie seiner Sprache einen großen Reichtum an genau und scharf erfaßtem Material boten, um bildlich zu reden: daß er die Laute nicht nur zu benennen, sondern auch zu spielen wußte. Um wenigstens ein Beispiel zu geben, verweise ich auf das wundervoll durchgeführte Gleichnis in dem Monolog Richards II., Akt V, Sc. 5, 41 ff.

Music do I hear?
Ha, ha! keep time: how sour sweet music is,
When time is broke and no proportion kept!
So is it in the music of men's lives etc.

Man vergleiche die Ausführungen Naylors zu dieser Stelle S. 32 ff. Hier leuchtet seine Interpretation in der That tief in das Reich der Shakespeareschen

Kunst hinein. Zugleich aber wird klar, daß die Grenzen, die Naylor um seine Kapitel gezogen hat, sich nicht genau einhalten ließen. Die Worte Shakespeares, oder sagen wir Richards II., sind von zwei Seiten zu betrachten. Einmal zeigen sie, wie vertraut Shakespeare mit den musikalischen terminis technicis war, dann aber auch seine Art und Weise, theoretisch Erfaßtes sofort auf seelischen Boden hinüber zu spielen. Dieser tiefere Sinn verbindet von Fall zu Fall, was Naylor getrennt betrachtet.

Auf Richard II. scheint die Musik einzuwirken, wie ein schlimmer, peinigender Dämon:

This music mads me; let it sound no more;
For though it have holp madmen to their wits,
In me it seems it will make wise men mad. (V, 5, 61—63.)

Dies der Ausruf des unglücklichen Richard, der sich vorwerfen muß, die zerrissene Harmonie der Töne zu empfinden, für den Einklang in Zeit und Staat aber kein Ohr gehabt zu haben.

Weit öfter aber ist für Shakespeare die Musik die besänftigende, heilende, Frieden bringende Kunst. Man denke an die Worte des sterbenden Heinrichs IV. (Naylor S. 107):

Let there be no noise made, my gentle friends;
Unless some dull and favourable hand
Will whisper music to my weary spirit. (IV. B. IV, Sc. 5, 1—3.)

Noch eine andere Stelle, die ich bei Naylor nicht angeführt finde, werde hier erwähnt. Sie zeigt in der That, wie die Musik «Tollen schon zum Witz geholfen.»

Lear, Akt IV, Sc. 7, 12 ff.:

Der König schläft. Tiefe Ermattung ist dem Ausbruch der Raserei gefolgt.

Cordelia. *How does the king?*
Doctor. *Madam, sleeps still.*
Cordelia. *O you kind gods,*
Cure this great breach in his abused nature!
The untuned and jarring senses, O, wind up
Of this child-changed father!

Cordelia wird gewiß durch die Musik, die man sich während der ganzen Scene leise im Nebenraum spielend zu denken hat, auf diese der musikalischen Begriffswelt entnommenen Ausdrücke gebracht. Wie der König erweckt werden soll, geschieht es, indem der Arzt die Musik lauter spielen heißt (V. 25). Lear erwacht: die Musik hat ihre heilende Kraft bewährt. Wir sehen die ganze Stufenleiter vor uns: vom Wortspiel mit musikalischen Begriffen bis zu der Schilderung des metaphysischen Einflusses, den die Musik auf die Seelen der Leidenden und der Frohen ausübt.

Hübsch hat Naylor beobachtet (S. 92), wie Shakespeare zweifelhafte Charaktere, einen Falstaff, Pandarus, Stephano liebenswerter macht, indem er sie mit mehr oder weniger Lust und Begabung zur Musik ausstattet. «Sentimentalisch sind die Lumpen alle.» —

Sonst bleibt wenig zu sagen übrig. Das Klagelied auf die scheintote Imogen ist nicht als Zwiegesang aufzufassen, wie es Naylor thut (S. 110). Die Verse müssen vielmehr nach Shakespeares deutlichen Worten gesprochen werden.

Cymbeline, Akt IV, Sc. 2, 239 ff.

Guiderius. *Cadwal,*
I cannot sing: I'll weep and word it with thee;
For notes of sorrow out of tune are worse
Than priests and fanes that lie.

Arviragus. *We'll speak it then.*

Und V. 255:

Arviragus. *We'll say our song the whilst. Brother begin.* —

Wo der Morristanz, seine Aufführung am Maitage und die Gestalt der Maid Marian erwähnt wurden (S. 132), hätte es nahe gelegen, auf den Zusammenhang mit dem Robin-Hood-Stoffkreise hinzuweisen. Schließlich wäre die Behauptung auf S. 96 zu verbessern, daß Seb. Brant sein Narrenschiff um die Mitte des 15. Jahrhunderts in niederdeutscher Sprache verfaßt habe.

Wollte man auf dem von Naylor geebneten Grunde fortschreiten, so wäre die Frage aufzuwerfen, inwiefern sich die musikalische Veranlagung des Dichters in Wortstellung und Versbehandlung äußert. Es ließen sich stilistische und rythmische Untersuchungen vornehmen. Es wäre darauf zu achten, mit welchen Kunstmitteln Shakespeare Scenen und selbst ganze Akte wie mit einem zarten Klanggewebe überzieht. Dann ließe sich vielleicht eine Darstellung von dem erzielen, was man die innere Musik in der Shakespeareschen Kunst nennen könnte. —

Naylors Buch hat bisher nicht die Beachtung gefunden, die es verdient. Außer einer ziemlich oberflächlichen Besprechung durch den jüngst verstorbenen Professor H. Ehrlich (Shakespeare als Kenner der Musik. Deutsche Revue, Januarheft 1899, S. 99—102) und einigen Zeitungsnotizen, die auf ebendiese Besprechung Bezug nehmen, ist mir nichts zu Gesicht gekommen. Naylors Arbeit aber ist aller Ehren wert. Seine ruhigen, fleißigen Ausführungen bedeuten einen Gewinn für unsere Kenntnis der Künstlerschaft Shakespeares.

Berlin. Hans Hecht.

Shakespeare-Vorträge von Friedrich Theodor Vischer. Erster Band. Einleitung, Hamlet, Prinz von Dänemark. (A. u. d. T. Vorträge von Friedr. Theodor Vischer. Für das deutsche Volk herausgegeben von Robert Vischer. Zweite Reihe: Shakespeare-Vorträge.) Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger 1899. XXII. u. 510 S. 8°. (9 M.)

Sorgliche Pietät des Sohnes hat die vorliegenden Vorträge des berühmten Ästhetikers aus Kollegienheften und Nachschriften der Öffentlichkeit übergeben. Der erste Teil, die Einleitung, fast die Hälfte des Buches, soll eine allgemeine Einführung in das Studium Shakespeares, eine Orientierung über die zeitgenössische Litteratur, des Dichters Leben und Werke und seine Aufnahme bei der Nachwelt bieten. Der zweite Teil behandelt sodann speziell den Hamlet an der Hand einer eingehenden Analyse, zum Teil Übersetzung des Textes.

Vom Standpunkt der Shakespeare-Philologie könnte man versucht sein, ein so umfangreiches Werk, wenn es nicht viel neues enthält, abzulehnen; nachdem wir gerade in neuester Zeit so wertvolle, auf der Höhe der heutigen Forschung stehende Orientierungen über Shakespeares Zeit, Theater, Leben und Werke erhalten haben, hat der Abdruck einer so ausführlichen älteren Darstellung etwas Bedenkliches, obwohl durch Zusätze des Herausgebers und seines Kollegen Loren-

Morsbach in Form von Nachträgen einiges daran gebessert ist; und was die spezielle Analyse und Erörterung des Hamlet, bezw. den Wert solcher Analysen überhaupt anlangt, möchte ich an das erinnern, was ich in meinem Aufsatze «Neuere und neueste Hamlet-Erklärung» im letzten Bande dieses Jahrbuchs S. 136 ff. gesagt habe. Aber wenn sich aus den Vischerschen Darlegungen auch schwer in Kürze eine Anzahl neuer «Ergebnisse» für die Forschung ableiten läßt, so ist das Buch doch schon allein als Ausdruck der interessanten Persönlichkeit, die es zum Verfasser hat, von Wert, und man wird, wenn man und wo man es liest, sich gefesselt und angeregt fühlen und sogar über gelegentliche Unhaltbarkeiten ohne Verdruß hinwegsehen; es wird einem damit etwa gehen, wie mit Hettner. Dabei berührt das Gesunde in Vischers Urteil so wohlthuend; er läßt sich durch Nebendinge, die eine geistlose Afterphilologie so gerne in den Vordergrund schiebt, nicht von seiner sicheren Bahn abdrängen, so in seiner Behandlung der Quellenfrage, Nachdem uns die letzten Jahre auf dem Gebiete der Hamletforschung Bücher wie die von Loening, Conrad u. dgl. m. gebracht haben, wirkt ein Werk wie das Vorliegende wie eine Erlösung oder Rehabilitierung der deutschen Shakespeare-Litteratur; es ist nur, und das stimmt traurig, kein Werk der neuesten Zeit! Aber der Herausgeber hat Recht, wenn er sagt: «Die Werke des Dichters sind heute noch dieselben wie einst, und ein rechter Mann, der sie durch ein halbes Jahrhundert hin immer wieder von neuem durchfühlte und durchdachte, ist heute noch so hörenswert wie damals.»

Freiburg i. B. A. Schröer.

R. Koppel. Verbesserungsvorschläge zu den Erläuterungen und der Textlesung des «Lear». Zweite Reihe der Shakespeare-Studien. 156 S. Berlin (E. S. Mittler und Sohn) 1899. (2 M.).

Die Lektüre der hier gebotenen kritischen Studien ist keine leichte und keine — in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes — unterhaltende, der Natur der Sache nach kann sie es auch nicht sein, aber sie ist eine in hohem Grade belehrende. Es gehört unverdrossener Fleiß und viel Ausdauer dazu, einen Shakespeare-Text in der Weise und mit der Gründlichkeit kritisch durchzuprüfen, wie der Verfasser der vorliegenden Schrift es gethan. Sein Forschungs- und Spüreifer auf einem Gebiet, wo schon so viele vor ihm gewesen und wo die Aussicht auf neue Entdeckungen a priori keine sehr große war, hat sich reich gelohnt. Manche Stelle des Lear, die durch falsche Interpunktion, ungenügende oder sinnwidrige Bühnenanweisung, mangelnde Sprachkenntnis verdunkelt war oder in ihrem Wert und in ihrer Bedeutung für Auffassung und Stimmung verkannt oder unzutreffend ausgelegt worden war, ist durch Koppels kritische Arbeit in ein helleres Licht gerückt worden und vieles Zweifelhafte und Unklare endgiltig richtig gedeutet worden. Der Verfasser ist in des Dichters Schaffen tief eingedrungen und hat ein feines Verständnis für sein Denken und seine Kunst. Wirkungsvolle Momente und dramatische Höhepunkte, die Andern entgangen sind, erkennt er oft ganz intuitiv vermöge eines fein ausgebildeten ästhetischen Gefühls. Wenn man ihm auch nicht immer zustimmen kann, so ist doch das, was er vorbringt, stets der Erwägung wert. Psychologische Probleme behandelt er mit Vorliebe und vielleicht etwas zu ausgiebig. Die Darstellung, in der Form stets gewandt und ansprechend, könnte mitunter etwas gedrängter sein. Seine Beweisführung ist streng sachlich. Sie fußt in erster Linie auf dem sprachlichen Ausdruck, den er mit philologischer

Schärfe genau analysiert und feinsinnig deutet. Solide Sprachkenntnis und ästhetisches Urteil, das auf die Zustimmung weiter Kreise rechnen darf, finden sich selten vereint. Koppel verfügt über diese glückliche Kombination angeborener Befähigung und erworbenen Wissens und ist deshalb im Stande, tiefer zu graben und Wertvolleres zu Tage zu fördern als mancher seiner Vorgänger. Die Leistung gereicht ihm zur Ehre.

Tübingen. W. Franz.

Cyril Ransome M. A., Short Studies of Shakespeare's Plots. London, Macmillan and Co. 1898. XII, 299 pp. (3/6).

Das Buch wurzelt in populären Vorträgen, die sein Verfasser einem gegemischten Publikum gehalten hat. Es will seinen Ursprung auch gar nicht verleugnen, sondern der gleichen Tendenz dienen. Nicht eine abschließende Untersuchung seines Themas möchte es dem Leser bieten, sondern es will ihn anregen. Die populäre Anregung ist aber nicht leicht. Nur zur Hälfte erfüllt sie ihre Aufgabe, wenn sie sich, wie gewöhnlich, auf die materielle Seite ihres Gegenstandes beschränkt, wenn sie durch Mitteilung von bloßen Fakten — welcher Art immer — das Wissen des Publikums bereichert. Das stoffliche Interesse ist dadurch freilich angeregt und teilweise befriedigt, aber dieser geistige Besitz ist flüchtig wie Märzenschnee. Nur das Gedächtnis kann ihn sichern, und dieses versagt der fremden Materie gegenüber besonders rasch. So darf sich denn die populäre Anregung, soll sie von Wert, d. h. von Dauer sein, mit dem materiellen Momente nicht begnügen, sondern muß zum methodischen vorschreiten, muß dem Publikum neben dem Wissen das Können übertragen, muß zeigen, wie Wissen gewonnen wird, und lehren, wie man sich selber weiteres Wissen selbstthätig gewinnen kann. Die populäre Anregung muß produktiv wirken.

Diese Forderung erfüllt der Verf. mit seinem Buch, das nun seit 1890 in vierter Auflage erscheint.

Schon in der Stoffwahl war er glücklich. Der Stoff ist so reich, daß er ihn nicht erschöpfen kann. Das will er auch gar nicht. Im Gegenteil, er begnügt sich mit acht Stichproben, die den Leser zur Eigenbehandlung der übrigen Shakespearedramen verlocken sollen und ihm von da aus den Weg zum Verständnis der dramatischen Litteratur überhaupt ebnen können.

Nicht minder glücklich ist der Verfasser in der Behandlung seines Stoffes. Vor allem durch eine kluge Beschränkung seiner Aufgabe. Er will nur lehren, was jeder lernen kann, aber auch lernen muß: das Verständnis für das primitive am Drama, für dessen Fabel und Figuren. Was im Drama geschieht, was die Figuren wollen und thun, das legt der Verf. Scene für Scene in natürlicher Einfachheit klar. Dadurch gewinnt er die sichere Basis für das reale Verständnis und zwingende Ergebnisse. Denn allgemein-gültig sind diese nackten Fakten fabulistischer oder psychologischer Art. Sie bilden dann die unverrückbaren Dokumente für jedes weitere Forschen, welches die Erklärung für die gewonnenen Erscheinungen sucht. Weil aber diese Fragen nach dem tieferen Grunde der thatsächlichen Vorgänge, nach der psychischen Disposition der Figuren, nach der Idee des Autors als Denker, nach seiner Stimmung als Dichter nie mit genereller Sicherheit zu beantworten sind, weil hier die individuelle Interpretation einsetzt, die Analyse aufhört und die Hypothese beginnt, so bricht hier der Verfasser ab. — Man könnte ihm dafür gar leicht den Vorwurf machen, daß er nicht «in die Tiefe geht». Das wäre

aber schon formell ein Unrecht, denn er zieht sich ja selber ausdrücklich die engen Grenzen seines Themas. Man muß ihm dafür aber auch dankbar werden, wenn man bedenkt, wie viel Gutes sein Buch wirkt, indem es mit unerbittlicher Sachlichkeit gegen die Verdrehung der Fakten durch aprioristische Geistreichigkeit arbeitet. Sein Buch ist eben — weil real — reell.

Dazu kommt noch der pädagogische Wert. Der Verfasser stellt sich naiv und zwingt den Leser zur Naivität gegenüber dem Drama, das er jeweilig betrachtet. Er nimmt den natürlichen Standpunkt ein, daß das vorliegende Werk ihm und dem Leser völlig unbekannt ist. Sich und ihm erschließt er dann — Scene für Scene vorschreitend — das Verständnis. So lehrt er, wie man lernt. Das kann dann jeder an jedem beliebigen Stoffe nachmachen. Dadurch gewinnt der Verfasser seiner Methode zur gesunden Objektivität ihre populäre Verwendbarkeit. Indem diese Methode mit erreichbarem auf erreichbares hinarbeitet, sich an die sichere und sicherndo Wirklichkeit hält, atmet sie in Mittel und Zweck echt englischen Geist. Nicht viel, aber das wenige gut, ist ihre Devise.

Innsbruck. R. Fischer.

A New Variorum Edition of Shakespeare ed. by H. H. Furness. Vol. XII. Much Ado about Nothing. Philadelphia, Lippincott, 1899. XXXIII, 420 S.

Furness besitzt nicht bloß Gelehrsamkeit, sondern auch Humor. Mit diesem half er sich in der Einleitung über die Schwierigkeit hinweg, daß 'Viel Lärm um nichts' verhältnismäßig wenige Probleme bietet, die sich mit Scharfsinn und Sicherheit erörtern lassen. Die Folio ist aus der Quarto geflossen. Über die Entstehungszeit läßt sich nicht viel mehr beweisen, als daß sie etwas vor 1600 fällt; der Aufsatz von Sarrazin im vorjährigen Bande dieses Jahrbuchs (XXXV, 127 ff.) kam offenbar zu spät, um von Furness noch berücksichtigt zu werden. Der Stoff stammt aus einer Novelle des Bandello, wohl durch die französische Übersetzung des Belleforest — Furness ergreift hier die Gelegenheit, sich über die Verkleinerer von Shakespeares Bildung lustig zu machen, die ihm nicht einmal Verständnis eines italienischen Buches zutrauen. Einige Inkongruenzen deutet Furness als Spuren eines älteren Dramas, das Shakespeare nur überarbeitet habe; er thut es nicht ohne Vorsicht. Herford in der Eversley-Ausgabe (III 4) findet eine solche Vermutung *wholly unsupported by criteria of style* (Eversley Edition III 4); jedenfalls hat es Shakespeare auch mit dem Größenverhältnis von Celia und Rosalind nicht genau genommen, indem er bald die eine, bald die andere größer sein läßt, wie Furness S. XIX bemerkt. Abgerundet wird die Einleitung am Schluß durch eine launige Erörterung, wie die Dummheit der beiden Nachtwächter, die die Wendung des Stückes zum Guten herbeiführen, eine große Gescheitheit von Seiten des Dichters war.

Sehr reich ist der Kommentar zu den einzelnen Stellen. In ihm ruht das Schwergewicht der Ausgabe. Wenn aber Furness die merkwürdige Anspielung auf den Blinden, der gegen den Pfeiler schlug, und den Buben, der ihm das Essen stahl (A. II Sc. 1), nicht auf den 1586 übersetzten «Lazarillo» deuten will, ist er vielleicht zu kritisch; als ich die Sache untersuchte, schien sie mir ganz sicher (Schlegel-Tieck, 1898, VIII 236); vgl. auch Shakespeare-Jahrb. VI 353. Sehr dankenswert sind die Zusammenstellungen von Furness über den Sänger Jack Wilson, der A. II Sc. 3 mit dem Prinzen auftritt; über die Anspielung auf

die Ballade von Adam Bell A. I Sc. 1; über «notes» und «nothing» A. II Sc. 3; über Nachtwächter der Elisabeth-Zeit A. III Sc. 3; über «count» A. IV Sc. 1, wobei Furness alle Düfteleien mit Recht ablehnt.

Der Anhang bietet wichtiges Material zur Quellenvergleichung, nämlich: Haringtons Übersetzung des 1. Buchs des Orlando Furioso; den 3. Gesang der Faery Queen B. II; eine moderne engl. Übersetzung von Bandellos 20. Novelle, während die alte französische durch Belleforest uns leider nur beschrieben wird; den Hauptteil von Ayrers «Schöne Phaenicia» (übers.); Beschreibungen der verwandten Stücke von Starter und Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, sowie der verwandten Romane «Chæreas und Callirrhoe» und «Tirante el Blanco». Ausgewählte Stellen aus den Kritikern verschiedener Länder über die Schicksale des Stückes auf dem englischen Theater schließen den Band, der das stattliche Unternehmen wiederum einen Schritt der Vollendung näher führt: möge Furness, glücklicher als Child, es noch erleben, den letzten Band fertig gedruckt zu schauen!

A. Brandl.

The Works of Shakespeare edited with Introductions and Notes by C. H. Herford, Litt. D., Professor of English Language and Literature in the University College of Wales, Aberystwyth. In 10 vols. London: Macmillan & Co. 1899 bis 1900. (5 sh. der Band).

Im letzten Jahrbuch konnten von dieser Ausgabe nur Band I und II besprochen werden (S. 324 f.); mehr war noch nicht erschienen. Inzwischen ist das Werk in raschem Laufe vollendet worden; Bd. III brachte den Rest der Lustspiele, IV die Romanzen samt «Pericles»; die Historien gehen durch Bd. V—VII, gefolgt von «Titus Andronicus» und «Romeo»; die übrigen Tragödien, sowie die Epen und Sonette füllen die drei letzten Bände. Das Ganze stellt sich als die empfehlenswerteste englische Ausgabe dar; sie wird gelehrte und allgemein gebildete Kreise erfreuen. Für den Text nutzte Herford die Arbeiten der Cambridge- und Globe-Herausgeber, nicht ohne bei Stücken mit interessanteren Überlieferungsverhältnissen, wie z. B. Romeo, Hamlet, Lear, auch direkten Einblick in die Textkritik zu gewähren. Die Einleitungen zeichnen sich besonders durch feine, aus der Quellenvergleichung erwachsende Studien über Shakespeares Kunst und durch die Verfolgung der Bindeglieder mit verwandten Stücken *(links)* aus. Hier sowohl als in den Einleitungen zeigt sich eine bewundernswerte Litteraturkenntnis, die namentlich auch die deutsche Forschung mit seltener Unbefangenheit, ja mit Liebe berücksichtigt; nur wenige Lücken sind mir aufgefallen, am ehesten bei «Romeo» (Bd. VII S. 395), wo von der Herkunft des Tagelieds gehandelt wird wie von einer ganz dunklen Frage, ohne daß auf dessen Vorkommen in Chaucers «Troilus» und «Klage des Mars» verwiesen würde. Trotz dieser Gelehrtheit lesen sich die Einleitungen fließend und angenehm; jeder Paragraph handelt nur über einen Punkt, über diesen aber eingehend und umsichtig; durch die klare Fragestellung wird das Interesse selbst für scheinbare Nebendinge geweckt, durch epigrammatisch pointierte Auskunft befriedigt.

Näher eingehen will ich noch auf einen Unterschied zwischen englischer und deutscher Shakespeare-Auffassung, der wohl der wesentlichste ist und sich auch in dieser Neuausgabe mehrfach bemerkbar macht. Auf den Engländer üben die Stilungleichheiten in Stücken wie «Titus Andronicus», «Heinrich VI.», «Timon», «Troilus», «Heinrich VIII.» naturgemäß einen stärkeren Eindruck aus, als auf uns;

und da er zugleich über die Makellosigkeit seines litterarischen Nationalheros empfindlicher wacht, bezeichnet er jene vielfach makelhaften Stücke als ganz oder teilweise unecht. Stilistische, metrische und psychologische Argumente liefern die Entscheidung. Andrerseits berufen sich die deutschen Kritiker — mit wenigen Ausnahmen — auf das Zeugnis der Folio, die ja von zwei Schauspielercollegen und Freunden Shakespeares so bald nach seinem Tode und mit Ausschluß so vieler ihm früher zugeschriebener Stücke gemacht wurde, daß man ihnen volle Wahrheitskenntnis und -liebe zutrauen darf. Mein verstorbener Freund Michael Bernays pflegte jedes Rütteln an diesem Fundament als künstliches Züchten von Shakespearefragen zu bezeichnen. Herford spricht sich gegen diesen deutschen Standpunkt am deutlichsten in der Einleitung zu «Heinrich VI» aus (Bd. V. S. 7); und da er mir dabei die Ehre erweist, mich als Vertreter der deutschen Ansicht zu nennen, muß ich sie wohl verteidigen. *'Its defenders'*, sagt Herford, *'rely upon a single argument: the inclusion of the play among Shakespeare's works by the editors of the First Folio'*. In der That scheint mir ein solch äußeres Zeugnis verläßlicher als alle inneren ästhetischen und ethischen Differenzen, die ja in der Regel weit eher für Entwicklungs- als für Echtheitsfragen Wert haben. Auch ist nicht in einem einzigen Falle ein Zusammenarbeiten Shakespeares mit einem andern Dramatiker durch einen Zeugen jener Zeit erhärtet. Wohl aber giebt es zeitgenössische Beglaubigungen der Folio. Gerade bei «Heinrich VI.» kann man als solche nennen: 1) daß Greene in seinem bekannten Angriff auf Shakespeare, 1592, einen Vers aus dem dritten Teil von «Heinrich VI.» — er steht in beiden Fassungen — mit *'his'* anführte, *'his tiger's heart hid in a player's hide'*; 2) daß Shakespeare noch in reifen Jahren, als er «Heinrich V.» schrieb (1599), gegen seine Quelle die Geschlechter Warwick und Talbot in die Darstellung verwob (Schlegel-Tieck, Leipzig, Bd. II S. 198), offenbar um auf das nach der Chronologie folgende Jugendstück «Heinrich VI.» vorzubereiten, das er hiermit zu einem sicheren Bestandteil seines Cyklus stempelte.[1]) Direkt wird «Titus Andronicus» als Shakespearisch bezeugt durch Francis Meres, 1598. Das sind für den, der diese Stücke für unecht hält, Widerlegungen, und für den Anhänger einer vermittelnden Richtung, wie Herford, der nur möglichst kleine Teile von ihnen Shakespeare zuschreibt, wenigstens Schwierigkeiten. Und wohin kämen wir schließlich, wenn wir bei allen großen Dichtern die Jugendprodukte und Ungleichmäßigkeiten ausmerzen wollten, z. B. bei Goethe die «Mitschuldigen» und den «Bürgergeneral», bei Byron einen Teil der «Juvenile Hours» und «Werner»? Je weniger Bildung Shakespeare allem Anschein nach aus der Schule ins Theater mitbrachte, desto natürlicher stehen ihm verstiegene Anfangsleistungen wie «Heinrich VI.» und «Titus Andronicus» an. Was aber spätere Dramen seltsamer Art, wie «Timon», «Troilus», «Heinrich VIII» betrifft, so ist das Maß von Individualität, das ein Autor in seinen Werken hervorzukehren pflegt, in Anschlag zu bringen: Dramenschmiede wie Marston und Dekker mochten sich zu einer Kompagnie-Abfassung eines

[1]) Die Zweifler an der Echtheit «Heinrichs VI» Teil 1 denken gewöhnlich an Marlowe als Autor oder Mitautor. Das Stück enthält aber in der langen Aufzählung von Talbots Titeln A. IV Sc. 7 V. 60 ff. eine deutliche Parodie auf den *'silly stately style'*, mit dem Marlowe in «Tamburlain» Teil 1 A. I Sc. 1 V. 161 ff. die Titel des Cosroe aufgezählt hatte. Ist es Marlowe zuzutrauen, daß er zu einer solchen Selbstparodie noch mitgeholfen hätte?

Stückes vereinen; das können Schriftsteller thun, die fast nur Technik besitzen, oder auch solche, die fast keine besitzen, wie Coleridge und Southey, als sie «Robespierre» schrieben; Shakespeare dagegen drängte in alles, was er schrieb, seine ihm eigene Weltanschauung, und solche Dichter wissen mit Helfern nichts anzufangen. «Titus» und «Troilus» leiden an einem Übermaß von Satire, «Heinrich VIII.» an einer weichen, versönlichen Resignation: gerade das scheint mir die Annahme zu stützen, daß hier das Temperament mit dem Künstler durchging. Englands Forscher können ja Recht haben; wer weiß, wie viel neues Beweismaterial in Zukunft noch entdeckt wird; aber mit dem vorhandenen ist gegen die Folio nach meiner Ansicht nicht überzeuglich aufzukommen. Als Shakespeare-Freund bedauere ich, ihn mit Stücken wie «Heinrich VI.» Teil 1 behaftet zu sehen; beim Versuch aber, sein Werden menschlich aufzuklären, sind sie mir höchst interessante Vor- und Zwischenstufen.

A. Brandl.

William Shakespeare. Jules César (1600). Texte critique avec la traduction en regard par Alexandre Beljame. Paris, Hachette, 1899.

Vor zwei Jahren hat Beljame eine Ausgabe des Macbeth veröffentlicht, die auf dem Titel das stolze Prädikat *„ouvrage couronné par l'académie"* trug. Analog zu dieser Ausgabe hat er nun den Julius Cæsar bearbeitet. Es ist ein kritischer Text mit gegenüberstehender Übersetzung. Der Text dieses Dramas bietet, da es zuerst in der Folio von 1623 erhalten ist, verhältnismäßig geringe Schwierigkeiten. Im wesentlichen erhalten wir einen getreuen Abdruck der ersten Folio. Doch hat der Herausgeber die alte Orthographie nicht beibehalten; nur in der Interpunktion ist er konservativ verfahren, soweit das Verständnis nicht eine Änderung erheischte. Fußnoten verzeichnen die wenigen anderen Lesarten. Ein eigentümliches, zunächst etwas verblüffendes Aussehen erhält aber der Text durch die Bezeichnung der Betonung. Über stark betonte Silben ist 2, über schwach betonte 1, und über unbetonte 0 geschrieben, so daß die Verse also folgendermaßen aussehen:

```
 1   0  |  0    1  |  0  1 |  0   1  |  0   2
Let me  | have men | about | me that | are fat,

  2    2 |0   1   |  0    2  |  0   2   | 0   2
Sleek-head|ed men, | and such | as sleep | a-nights.
```

Da die Franzosen eine von der unseren durchaus verschiedene Betonungsweise entwickelt haben — indem die musikalisch tiefere Silbe gegen die emphatisch stärker hervortretende Endsilbe ankämpft, so daß der emphatische Akzent heute ganz zurückgedrängt ist —, ist es sehr schwierig, ihnen den Rhythmus des germanischen Verses klar zu machen. Im wesentlichen wird das immer Sache des mündlichen Unterrichts bleiben müssen. Ich glaube aber nicht, daß es notwendig gewesen wäre, durch den ganzen Text der zwei Shakespeareschen Dramen diese umständliche Akzentuierung durchzuführen, die gewiß nicht zur Verschönerung des Buches beiträgt. Wollte Beljame seine Leser über den Shakespeareschen Vers aufklären, so war dazu in der Einleitung der Platz. Dort konnte an einer Textprobe auch sein Akzentsystem angewendet werden. Aber im übrigen hätten nur die interessanten Fälle in Anmerkungen — für die übrigens ein guter Index zum Teil entschädigt — erörtert werden sollen. Was darüber ist, ist Ballast. Dabei kann man, wie er auch selbst in der Einleitung gesteht, sehr oft anderer Meinung sein als der

Herausgeber: namentlich was die Unterscheidung von Akzentstärke 1 und 2 betrifft. Das zeigt sich schon an den hier wiedergegebenen, zufällig herausgegriffenen zwei Versen. — Die Übersetzung ist, wie der Text, recht gut. Da sie möglichst wörtlich sein und nur als Hilfsmittel bei der Lektüre dienen soll, ist sie in Prosa abgefaßt. Am Schlusse findet sich ein trefflicher Index, der die Stelle eines Kommentars vertritt und zahlreiche vorzügliche Bemerkungen, besonders über die Rhythmik Shakespeares enthält. Möge das Buch Beljames, das für den Unterricht bestimmt ist, die Kenntnis des großen Renaissancedramatikers in Frankreich verbreiten helfen, möge es an den französischen Universitäten endlich das Interesse für ihn erwecken, das er verdient: dann hat der Herausgeber Anspruch auf die Dankbarkeit aller wahrhaft gebildeten Franzosen.

W. K.

The Works of Shakespeare. The Tragedy of Hamlet, edited by Edward Dowden. London, Methuen, 1899. XXVIII, 237 S.

Auf drei Dinge kam es Dowden bei dieser Neuausgabe an. In erster Linie auf einen guten Text. Er las ihn aus der Quarto von 1604 und der Folio zusammen, verzeichnet den textkritischen Apparat eklektisch und lässt zwei grössere Stellen aus der Quarto von 1603 als Anhang folgen. Zweitens bemühte er sich um die Aufklärung dunklerer Einzelstellen und hat in der That mit Hilfe von North's Plutarch, Bright's Treatise of Melancholy, Murray's Dictionary und einer stattlichen Belesenheit in der zeitgenössischen Dichtung mehr Licht beigebracht. In diesem Kommentar liegt das Hauptverdienst des Buches, das fortan jeder, dem es auf wissenschaftliche Behandlung einer Hamlet-Frage ankommt, nachsehen muss. Vollständigkeit ist auch hier nicht erstrebt; abschliessenden Charakter mutet Dowden selbst seinen Bemerkungen nicht immer zu; genug, dass er diese Probleme, an denen jetzt schon zwei Jahrhunderte ihren philologischen Scharfsinn üben, von neuem sachkundig und taktvoll durchdacht hat. Drittens möchte ich aus der Einleitung noch hervorheben, was Dowden über seine jetzige Auffassung des Hamlet-Charakters sagt.

Nach Dowdens Ansicht wurde Shakespeare durch *'the intellectual subtlety'* des Kydschen Hamlet angezogen, liess sich von seinem Genius zu einer Verfeinerung dieses geistreichen Spiels veranlassen und wurde dabei von der eigenen Phantasie so fortgerissen, *'that he forgot to keep it within the limits suitable for theatrical representations.'* Hamlet weiss kräftig zu reflektieren und neigt zum Generalisieren, ist aber doch nicht ein eigentlicher Philosoph oder der Ausleger einer Philosophie. Eine fast hysterische Erregung, die ihn nach der Erscheinung des Geistes ergreift, macht ihn unwillkürlich den Schein der Verrücktheit annehmen. Er sieht jede Seite einer Frage, denkt nur zu scharf über jedes Ereignis nach, studiert jede Überzeugung nochmals durch, bezweifelt die Vergangenheit, befragt die Zukunft, gefällt sich in ironischer Parodie der Andern, streift den Schleier der Verrücktheit bald an und bald ab, gebraucht sogar Aufrichtigkeit zur Verstellung — alles um Kritik zu üben, Kritik über Kunst, Charakter, Gesellschaft, Leben, sich selbst.

In sittlicher Hinsicht ist er wesentlich ehrenhaft. Er will gegen den König nicht vorgehen, bis dessen Schuld festgestellt ist. Er verehrt die Erinnerung an seinen grossen Vater. Er hängt an seinem Freund Horatio mit tiefster Achtung und Liebe. Er ist gut gegen die armen Schauspieler. Er bietet all seine Kraft

auf, um die sinkende Seele der Mutter zu heben und zu retten. Er urteilt nur zu gut über Laertes. *'He has loved Ophelia as a vision of beauty and innocence, and is proportionately embittered when he supposes that he has deceived himself and been deceived.'* Aber er fühlt sich immer zu jenen hingezogen, die ihm ungleich sind. *'He is complex and self-tormenting.'* Als Mann von Ideen bewundert er Fortinbras, den Mann des resoluten Handelns. Er schmiegt sich an den gesunden Horatio, *'who can see the evil of the world, yet not grow world-weary.'* Andererseits blickt er auf die einfache und unschuldige Ophelia mit melancholischen Gedanken; und er hasst den Claudius, der ihm doch an *'intellectual subtlety and reflective habit'* verwandt ist.

Mit dieser intellectuellen und sittlichen Eigenart aber vereint Hamlet auch etwas Gefährliches — *'a will capable of being roused to sudden and desperate activity.'* Er handelt gerne nach plötzlichen Impulsen; so wenn er den Plan zum Schauspiel fasst, wenn er Ophelia mit Frauenverachtung überschüttet, den Lauscher Polonius ersticht, Rosenkranz und Güldenstern in den Tod schickt, Laertes im Grab angreift, den König umbringt, für Fortinbras seine Stimme abgiebt.

Diese Bemerkungen möchte ich hiemit niedriger hängen und zu weiterer Erwägung empfehlen.

Dass Shakespeare bei der Wahl und Behandlung des Stoffes an Maria Stuart und Darnley oder an die Familiengeschichte des Grafen Leicester gedacht habe, findet Dowden wenig wahrscheinlich.

Auch auf die isländische Hamlet-Sage, die Gollancz 1898 nach einer Hs. des XVII. Jahrhunderts herausgab, kommt Dowden zu sprechen (S. XI). Ich benütze diese Gelegenheit, um zu meiner Anzeige dieses Buches im Shakespeare-Jahrbuch von 1899 S. 335 einen Nachtrag zu geben. Die von Gollancz gedruckte Hs. ist weder die einzige, noch in allen Punkten die beste. Ohne dass es Gollancz bemerkte, waren die drei Hss. des Denkmals bereits 1896 von O. Jiriczek einer genauen Vergleichung unterzogen worden (Die Amlethsage auf Island, in «Germanistische Abhandlungen, Heft XII: Beiträge zur Volkskunde. Festschrift für Karl Weinhold»), wobei sich durch eingehende Kritik als wahrscheinlich ergab, dass die Sage durch mündliche Tradition auf Saxo Grammaticus zurückgeht. Die Sage hat daher für die Shakespeare-Forschung keinen andern Wert, als dass sie zeigt, wie der Stoff auch in ganz anderer Weise sich weiter entwickeln konnte.

A. Brandl.

King Henry the Eighth edited by D. Nichol Smith, M. A. (The Warwick Shakespeare). London, Blackie & Son, 1899. XXXII, 167 S. (1 Sh. 6d.)

Die Ausgabe folgt dem Beispiel von Herfords «Richard II», mit dem der «Warwick Shakespeare» zu erscheinen begann; sie unterrichtet in einer gut lesbaren Einleitung über die Entstehungszeit (1612—13), die Quellen (Holinshed, Hall, Foxe, nicht Cavendish, wohl aber Rowleys *'Wen you see me, you know me'* 1605), die Einheitlichkeit des Baues und die Hauptcharaktere; dann folgt der Text, begleitet von biographischen Angaben über die auftretenden Personen; auch Anmerkungen, Quellenabdruck, Metrik und Verzeichnis auffälligerer Wörter. Bei der Frage, ob Shakespeare allein das Stück geschrieben habe oder mit Fletcher, ist Smith wenigstens nicht so zuversichtlich im Ausscheiden des Unechten, wie wir es bei Engländern gewöhnt sind. Er ist sich offenbar der Schwierigkeit bewußt, aus rein inneren

Gründen des Stils und Metrums solche Autorenprobleme zu entscheiden. Ja, er würde sich vielleicht mit Swinburne für die Echtheit des Ganzen ausgesprochen, also dem Zeugnis der Folio geglaubt haben, wenn nicht auch der «sicher unechte» «Titus Andronicus» in der Folio stände: ein Zeichen, wie man unhaltbar auf die schiefe Bahn kommt, wenn man sich einmal von der sichern Basis der Folio entfernt. Im Kapitel über die Metrik fiel mir auf, daß sich Smith fast ängstlich an die Schreibung der Folio hält; *I have* II 4,23 rechnet er als zweisilbig, weil es so geschrieben ist, desgleichen *there's* und *in't* III 2,88 als einsilbig, obwohl dadurch in beiden Fällen der Rhythmus gestört wird. Auch faßt er *punishment* S. 152 als sicher dreisilbig, obwohl er S. 155 weiß, daß man bei Shakespeare (wie schon bei Chaucer) in dreisilbigen Wörtern einen unbetonten Zwischenvokal stets verstummen lassen kann. Die Unregelmäßigkeiten des Rhythmus lassen sich auf solche Weise beträchtlich einschränken, und gerade auf ihre Gesamtzahl, nicht bloß auf einzelne Beispiele käme es an, wenn wir über das Charakteristische im Versmaß dieses Stücks ein Urteil gewinnen sollten. Im sprachlichen Teil S. 161 ist *lo* sicherlich von ae. *lâ* herzuleiten, mit Skeat; daß es aber schon im 13. Jahrhundert im Norden gelegentlich mit *lôcian* zusammengeworfen wurde, zeigen die Reime in Cursor Mundi, wo es regelmäßig mit geschlossenem ô gebunden ist: so viel zur Erklärung der ne. und auch Shakespeareschen Volksetymologie, die es mit *look* zusammenwirft. A. Brandl.

Specimens of the Pre-Shaksperean Drama. With an Introduction, Notes, and a Glossary, by John Matthews Manly, Professor in Brown University. Vols. I, II, Boston, Mass., u. London, Ginn & Co. The Athenæum Press, 1897, 1898 (Athenæum Press Series). (Preis des Bandes 5 sh. 6 d.)

Diese Ausgabe ausgewählter englischer Dramen aus der Zeit vor Shakespeare kommt einem fühlbaren Bedürfnis entgegen. Für Seminarübungen oder für den, der sich einigermassen über das ältere Drama instruieren wollte, existierten bisher nur ganz wenige der hier abgedruckten Stücke in zugänglichen Ausgaben: denn bei der grossen Sammlung von Dodsley-Hazlitt hinderte der hohe Preis die Verbreitung. Und diese Sammlung hatte noch einen Fehler mit den meisten für einen grösseren Kreis bestimmten Neudrucken gemein: sie hat überall die moderne Orthographie eingeführt. Mit der Schreibung ging aber öfters auch der Sinn verloren. So ist es mit Genugthuung zu begrüssen, dass wir in Manlys «Specimens» eine treffliche Ausgabe der wichtigsten vorshakespearischen Stücke erhalten.

Bis jetzt sind erst die beiden Text-Bände erschienen; der dritte Band, der eine ausführliche Einleitung bringen soll, steht leider noch aus. Bei der Auswahl der Stücke waren litterarhistorische Gesichtspunkte massgebend. Den Anfang machen die liturgischen Ostertexte, die ersten Ansätze zum religiösen Drama, die bis ins 10. Jahrhundert zurückreichen. Dann folgen Beispiele aus den Mysteriencyklen und Mirakelspiele. Darauf drei *Robin Hood Plays*, zwei *St. George Plays* und das *Revesby Sword Play*. Die letzteren Stücke sind, wegen ihrer späten Überlieferung, mehr für die Volkskunde wichtig. Sie sind aber sehr schwer zugänglich, und aus diesem Grunde wird man ihre Aufnahme nicht ungern hinnehmen. Die fünf Moralitäten, die sich daran anschliessen, sind teils aus Dodsley, teils jetzt aus Brandls «Quellen» bekannt. Auf sie folgt ein Heywoodsches Zwischenspiel und Bales ynge Johan; hierauf — als Schulkomödien zusammengestellt, obwohl durchaus ver-

schieden nach Wesen und Abstammung — Roister Doister und Gammer Gurtons Nedle. Endlich die Shakespeare unmittelbar vorhergehenden Cambises, Gorboduc, Campaspe, James IV., David and Bethsabe und The Spanish Tragedie. Marlowe ist nicht vertreten, wohl deshalb, weil seine Dramen in guten Ausgaben leicht zugänglich sind, was freilich auch von Gorboduc gilt. Aber Marlowe ist eine so mächtige Gestalt, dass ein Stück von ihm doch nicht genügt hätte. Man kann Manlys Auswahl nur billigen: sie ist mit grossem Geschick und einem scharfen Blick für das litterarhistorisch Wichtige gemacht. Der Abdruck der Texte ist, soviel ich von hier aus beurteilen kann, recht gut, obwohl der Herausgeber selbst nicht in England war und sich also stets auf Abschriften Anderer verlassen musste. Die Abweichungen Dodsley-Hazlitts hätten vielleicht öfter angegeben werden sollen, damit man die Garantie hätte, dass kein Versehen vorliegt. Die bekannte s-Abkürzung ist einige Male als *-us* aufgelöst, wo sie nur *-es* bedeuten kann: I p. XXIX z. 25 *Iewus*, p. XXXII, z. 31 u. 32 *angellus*, *Schewus*, p. XXXV *angellus*, statt *Iewes*, *angelles*, *schewes*, *angelles*. II, p. 570 z. 3 lies *più* für *pui*. Sonst ist der Druck sehr sorgfältig. Er hält sich genau an die Originale, ändert nur in zwingenden Fällen, dabei stets die Lesung des Originals im Apparat anführend. — Leider ist der Preis der drei Bände für deutsche Studenten immer noch ein ziemlich hoher. Die Ausgabe würde verdienen, dass sie in jedem englischen Seminar benutzt würde. Hoffentlich erscheint der dritte Band in nicht allzu ferner Zeit. Erst dann wird es möglich sein, die selbständige Arbeit Manlys an dem Werke richtig zu würdigen. Bis dahin kann diese kurze Besprechung nur eine vorläufige sein.

W. K.

Hugo Gilbert, Robert Greene's Selimus. Eine litterarhistorische Untersuchung. Dissertation, Kiel 1899, Druck von H. Finke. 74 S.

Diese tüchtige Arbeit trägt nicht nur zur Kenntnis des Selimus, sondern auch zu der von Greenes Schaffen überhaupt bei. Gilbert untersucht zunächst die Frage nach der Autorschaft. Es ist ihm gelungen zu den beiden von Grosart entdeckten Citaten aus Selimus in '*England's Parnassus*' noch vier andere hinzuzufinden, so daß an Greenes Verfasserschaft kaum mehr gezweifelt werden kann. In einem zweiten Abschnitt wird als Quelle des Dramas die Türkengeschichte des Paolo Giovio ermittelt, von der Francesco Nero aus Bassano — derselbe dessen Schauspiel '*Freewill*' von Henry Cheeke in englischer Sprache bearbeitet worden war — eine lateinische Übersetzung veröffentlicht hatte. In dieser letzteren Form soll das Werk nach Gilbert Greene vorgelegen haben. Ich möchte hier nur erwähnen, daß man sich auch sonst mit der türkischen Geschichte des 16. Jahrhunderts in England abgegeben hat. Die Gestalt des Selimus erscheint auch in der Tragoedia '*Tomumbeius*' von George Salterne (Sh.-Jahrb. 34, 247) und — wenigstens als «umbra Selimi» — in dem 1581 aufgeführten Drama '*Solymannidae*' (Sh.-Jahrb. 34, 244). Über den Selim Calymath in Marlowes '*Jew of Malta*' vgl. Engl. Stud. 10, 107. Im dritten Kapitel wird die Komposition und der Stil des Stückes eingehend untersucht. Leider erwähnt Gilbert nichts über die Bühne, die der Selimus voraussetzt. Es scheint nämlich daß wir schon eine durch einen Vorhang abgetrennte Hinterbühne anzunehmen haben. So glaube ich, daß die Scenen mit Bullithrumble und Corcut, die einen clownischen Charakter zeigen, auf der Vorderbühne gespielt wurden, während sich der Hofstaat des Selimus zur Leichenfeier für Bajazet auf

der Hinterbühne versammelte. Der Vorhang öffnete sich, enthüllte die Hofgesellschaft, und schloß sich nach 30 Versen wieder, um Bullithrumble nochmals auftreten zu lassen. Das Stück ist uns jedenfalls in der Form überliefert, in der es kurz vor der Veröffentlichung (1594) aufgeführt worden war. — Sodann bespricht Gilbert die Charakterzeichnung und zum Schluß die Chronologie. Bezüglich dieser letzteren ergiebt sich ihm folgende Reihenfolge der Greeneschen Dramen: 1. Alphonsus ca. 1587, 2. Selimus ca. 1587, 3. Orlando ca. 1588, 4. Friar Bacon ca. 1589, 5. Looking-Glasse ca. 1589, 6. James IV, 7. George a Greene. — Die Notiz S. 50 über Gentillets Anti-Machiavel ist nach Hauffen, Sh.-Jahrb. 35, 274 zu korrigieren. Gilberts Schrift ist eine recht gute Arbeit, die von jedem der sich mit Greene abgiebt zu Rate gezogen werden muß. W. K.

Dr. J. Ebner, Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien (Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, her. von H. Breymann u. J. Schick, XV. Heft) Erlangen und Leipzig A. Deichert Nachf. (G. Böhme) 1898. 176 S.

Erfreulicherweise mehren sich neuerdings die Versuche, die Geschichte der Theorie von den drei dramatischen Einheiten im einzelnen aufzuhellen. Nachdem man sich bisher meist auf Frankreich beschränkt hat, unternimmt es der Verfasser dieser dankenswerten Schrift, die Entwicklung der Einheiten in Italien zu verfolgen, da nach ihm «dieses Land als Ausgangspunkt dieser Regeln unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen muß» (S. 3). Ebner beschränkt sich dabei auf die Tragödie des 16. Jhs. Er weist im Eingang darauf hin, daß Aristoteles, auf den man jenes Gesetz zurückzuführen pflegt, in seiner Poetik nur die Einheit der Handlung ausdrücklich gefordert hat. Von der Einheit der Zeit bemerkt Aristoteles nur gelegentlich, daß die Handlung später meist auf einen Tag oder wenig mehr beschränkt worden sei. Das Gesetz der Einheit des Ortes aber würde man bei ihm vergeblich suchen. Aristoteles folgte hier als treuer Beobachter der Praxis der Dichter, die in der That nur die Einheit der Handlung unbedingt erstreben. Erst Seneca hat sich als ausübender Dichter die Forderung der dreifachen Einheit auferlegt. Während des ganzen Mittelalters befolgte man in der Praxis das gerade Gegenteil einer derartigen Regelmäßigkeit. Erst am Ende des 15. Jhs. lernte man die Poetik des Aristoteles, zunächst durch eine lateinische Übersetzung des arabischen Kommentars von Averroës, bald hernach durch eine lateinische Übertragung des griechischen Originals, näher kennen. Im Laufe des 16. Jhs. entstanden in Italien mehrere Kommentare des schwierigen Werks. Man betonte darin die Einheit der Handlung und die der Zeit, wobei man statt des »natürlichen« Tags einen »künstlichen« Tag setzte, d. h. von Sonnenaufgang bis -untergang (S. 34). Statt der Ortseinheit findet sich bei den Italienern nur die Ortsbeschränkung, zuerst bei Castelvetro 1570. Jene hat zuerst Jean de la Taille in Frankreich 1572, Philip Sidney in England 1595 postuliert (S. 42). Gleichzeitige Kunsttheoretiker, so Ricchi und Giraldi, lehnen sich gegen die Forderung der dreifachen Einheit wiederholt auf. Die Ortseinheit wird erst von Angelo Ingegneri 1598 ausdrücklich verlangt (S. 82). Doch sind alle diese theoretischen Erörterungen über die Poetik des Aristoteles und über die Poetik des Dramas überhaupt jünger, als die ersten Versuche, antike Dramen in ihrer Regelmäßigkeit nachzubilden (S. 84). Ausschließliches Vorbild war im 14. und 15. Jh. Seneca

(S. 93 und 95). Trissino in seiner Sophonisba 1515, der ersten italienischen Renaissancetragödie in eigentlich antiker Manier, hat zwar die Einheit der Handlung und Zeit, nicht aber die des Ortes gewahrt (S. 103). Erst Giraldi gab mit seiner »Orbecche« 1541 die älteste italienische Tragödie, worin die drei Einheiten streng gewahrt sind. Auch er hielt sich genau an das Muster Senecas (S. 111). Seitdem war der Sieg der Regeln mehr und mehr unbestritten. — Der Verfasser hat gezeigt, wie die Lehre von den drei Einheiten wahrscheinlich aus Seneca und zwar zunächst in die Praxis übernommen worden und später mit der angeblichen Autorität des Aristoteles gestützt worden ist. Ob aber dieses Dogma, wie Ebner annimmt, zuerst in Italien ausgebildet wurde, erscheint nach seiner Untersuchung eher zweifelhaft als gesichert. Doch lag die wichtige Aufgabe, die schließlichen Urheber des Dogmas zu ermitteln, außerhalb des Rahmens seiner Abhandlung. Jedenfalls verdient der Verfasser für seine Sorgfalt und bibliographische Genauigkeit warmen Dank. Auch die Klarheit der Darstellung und des Stils verdient anerkannt zu werden. Gewonnen hätte die Arbeit ohne Zweifel, wenn gemäß den thatsächlichen Verhältnissen stets die künstlerische Praxis statt der Theorie vorangestellt worden wäre. Für das Verhältnis des Aristoteles zu den Tragikern wäre von Nutzen gewesen das betreffende Kapitel bei Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, aus dem Drama der Griechen entwickelt (Leipzig und Berlin 1885).

Halle a. S. Eduard Wechßler.

R. A. Small, The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters. Breslau (M. u. H. Marcus) 1899. (Forschungen zur englischen Sprache und Litteratur, herausgegeben von Eugen Kölbing, Heft I); X und 204 S. (8 M.)

Vor einem Jahre konnte ich im Shakespeare-Jahrbuch (XXXV 311) über den Versuch Pennimans berichten, von dem vielbesprochenen Streite, der auf den Londoner Bühnen vor dreihundert Jahren ausgefochten wurde, eine wissenschaftliche Darstellung zu geben. Es ist keineswegs leicht, den Verlauf dieser interessanten Zwistigkeiten heute zu ermitteln; die Zeitgenossen geben nur dürftige Berichte, nach denen wir Jonson und Marston als Hauptbeteiligte ansehen müssen, aber auch ein Eingreifen Shakespeares vermuten können. Sie sagen nichts Genaueres über Anlaß und Zeit des Streites, über die in Betracht kommenden Dramen und die Deutung der darin auftretenden Personen. Auch haben wir damit zu rechnen, daß einzelne Stücke nicht in ihrer ursprünglichen Form auf uns gekommen, andere gänzlich verloren sind, daß typische Satire sich mit individueller verbindet, daß ferner auch Dichter, die nicht von den Zeitgenossen als beteiligt genannt werden, sich eingemischt haben können. Kein Wunder, wenn auch gründliche Untersuchungen hier zu recht verschiedenen Ergebnissen gelangen können.

Schon den Beginn des Streites stellt Small anders dar als Penniman. Nach ihm eröffnete nicht Marston in der Satire *The Scourge of Villanie* den Kampf — in ihr will Small keine persönlichen Anspielungen auf Jonson sehen — sondern dem Hauptfeldzug ging ein Scharmützel zwischen letzterem (*The Case is Altered* 1597, *Every Man in his Humour* 1598) und Monday vorauf. Jonson fand einen Bundesgenossen an Marston (*Histriomastix* 1599), faßte jedoch einige gut gemeinte Worte als Beleidigungen auf. Diese Hypothese — anders kann man sie nicht nennen — paßt besser, als Pennimans Vermutung zu Drummonds Angaben in seinen Ge-

sprächen mit Jonson. Allerdings muß auch Small den Sinn von Drummonds Worten durch eine kleine Interpunktionsverschiebung ändern, doch kann ich gegen diesen Versuch nicht dieselben Einwendungen erheben wie gegen Pennimans ähnliches Verfahren. Auf Marstons Histriomastix folgte dann Jonsons ***Every Man out of his Humour*** (Anfang 1600), das nicht, wie Penniman wollte, Marston, Daniel, Lodge und Monday lächerlich machte, sondern lediglich einige Spracheigentümlichkeiten des ersten verhöhnte. Marston antwortete in ***Jack Drum's Entertainment*** (1600), Jonson in ***Cynthia's Revels*** (Anfang 1601) mit Ausfällen gegen ersteren und Dekker, Marston einige Monate später in *What you will*, und nun folgt der Höhepunkt des Kampfes: Jonsons grausame Satire gegen seine Gegner im *Poetaster* und ihre nicht minder scharfe Antwort im *Satiromastix*, beide im Sommer 1601. Hier scheint die Fehde zu enden; ob eine dauernde Versöhnung eintritt oder wenigstens Jonson und Marston später wieder zerfielen, bleibt ungewiß.

Smalls Untersuchungen lassen den ganzen Streit weit weniger verwickelt erscheinen, als Pennimans Annahmen. Daniel und Lodge werden gänzlich ausgeschaltet, Monday erscheint nur in der ersten Phase des Kampfes. Man wird nicht leugnen können, daß er seinen Hypothesen im allgemeinen einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit zu geben weiß als sein Vorgänger. Wenn aber der Verfasser meint, die Ergebnisse seiner zweifellos gründlichen und soliden Arbeit als erwiesene Thatsachen hinstellen zu können, so glaubt er doch m. E. mehr gethan zu haben, als nach Lage der Dinge sich leisten ließ. Auf wie unsicherem Grunde der ganze Bau ruht, zeigt doch die große Anzahl von Kombinationen, die dazu nötig sind: Figuren, die anders aufgefaßt wurden, als sie gemeint waren, Personen mit Charakterzügen, die denen des Urbildes widersprechen, persönliche Satire in Werken, deren Existenz nicht einmal bezeugt ist, oder Beziehungen zwischen einem Stück und der verlorenen Fassung eines anderen u. dgl. mehr.

Was die '*purge*' betrifft, die Shakespeare seinem Freunde Jonson verabreicht haben soll, so nimmt Small die Ansicht von Fleay wieder auf, der Penniman zögernd zugestimmt hatte, daß nämlich in Troilus und Cressida Angriffe gegen Jonson enthalten seien. Er widmet dem Stück eine sehr eingehende Untersuchung: die Entstehungszeit setzt er auf 1601/2 an; als Verfasser gelten ihm Shakespeare und ein unbekannter, ziemlich minderwertiger Dichter, dessen Werk von den shakespearischen Scenen sich ziemlich deutlich abhebt. (Sollten nicht die unzweifelhaft bestehenden stilistischen und metrischen Verschiedenheiten eher dadurch zu erklären sein, daß einzelnes aus dem verlorenen Troilus- und Cressidastück Chettles und Dekkers von 1599 herübergenommen wurde?) Fabel und Charaktere sind meist aus Chaucer, in einigen Punkten auch aus Caxton und Chapman entlehnt; Einwirkung Lydgates bleibt unwahrscheinlich. Nur für die Beschreibung des Ajax durch Paris (I 2) vermag er keine Quelle nachzuweisen, findet sie auch zum Charakter des shakespearischen Helden wenig passend, so daß er in ihr einen satirischen Hieb gegen Jonson erblicken möchte.

Smalls Buch ist eine wertvolle Bereicherung der litterarischen Forschung, um so mehr, als diese Skizze den Inhalt seiner Arbeit nicht erschöpft, sondern noch allerhand wertvolle Exkurse über den Verfasser des alten ***Histriomastix***, Quellenuntersuchungen zu Ben Jonson usw. hinzukommen. Der Verfasser ist bald

nach Vollendung seines Buches der Wissenschaft für immer entrissen worden; der warme Nachruf, den ihm G. L. Kittredge widmet, wird bei allen Lesern dieser gehaltvollen Monographie herzliche Würdigung finden.

Groß-Lichterfelde. Wilhelm Dibelius.

England's Helicon. A Collection of Lyrical and Pastoral Poems: Published in 1600. Edited by A. H. Bullen. London. Laurence and Bullen Ltd. 1899. XXXVII, 262 pp. (5 sh.)

Unter der elisabethanischen Litteratur wird heute immer noch die Lyrik sehr stiefmütterlich behandelt: mit Ausnahme von Shakespeares Sonetten ist sie den meisten Shakespeare-Freunden überhaupt ein unbekanntes Gebiet. Und doch verdient sie, daß man sich noch heute mit ihr beschäftigt. Jetzt ist sie in einer vorzüglichen Auswahl dem, der sich nicht rein wissenschaftlich in diese Dichtungen vertiefen will, in der Spenser und der Shakespeare Anthology von Edward Arber zugänglich gemacht[1]). Wer aber die lyrische Poesie dieser Zeit zu seinem Studium macht, darf sich natürlich damit nicht begnügen. Doch haben schon im 16. Jahrhundert spekulative Buchhändler gefunden, daß das Abwechslung liebende Publikum an einer Anthologie, einer Sammlung zu der verschiedene Dichter beigesteuert haben, mehr Gefallen finde als an den Herzensergüssen eines einzelnen Poeten. So hatte schon 1557 Richard Tottel ein 'Miscellany' der neuesten englischen Lyrik herausgegeben, in dem besonders die Gedichte des auf tragische Weise ums Leben gekommenen Henry Howard Grafen von Surrey die Leser anzogen. Weitere derartige Publikationen folgten: 1571 erschien das 'Paradise of Dainty Devices', 1578 die 'Gorgeous Gallery of Gallant Inventions', 1584 die 'Handful of Pleasant Delights.' Eine fünfte Anthologie ward 1593 unter dem Titel 'The Phoenix Nest' veröffentlicht. Die sechste endlich liegt hier in einem sehr hübschen Neudruck vor uns. England's Helicon wurde 1600 für John Flasket und, in erweiterter Ausgabe, 1614 für Richard More gedruckt. In der 2. Aufl. führt es den Nebentitel 'The Muses' Harmony'. Das Motto dieser Ausgabe von 1614,

'The Courts of Kings heare no such straines,
As daily lull the Rusticke Swaines',

weist zugleich auf den Charakter dieser ganzen Gattung hin. Denn es ist fast ausschließlich barocke Hirtenpoesie die uns in den Anthologien von der Wende des Jahrhunderts entgegentritt. Oft erhebt sie sich zu wunderbarer Zartheit, zu tief empfundenen weichen Gefühlstönen. Aber doch läßt sie meistens in uns das Bedauern zurück, daß der Dichter sich nicht natürlich giebt, ohne Maske und ohne Schäferkostüm. Es hat indes einen eigentümlichen Reiz, sich ganz in jene Zeit zu versenken, wo die Phantasie der Liebenden nur in Arkadien weilte, wo der Liebhaber in Bauschärmeln und Mühlsteinkragen seine doch ebenso gekleidete Angebetete nur als idyllische Hüterin der Lämmer besingen zu können glaubte.

---

[1]) British Anthologies. 1400—1800 A. D. Edited by Professor Edward Arber. London: Henry Frowde. 10 Vols. Bis jetzt sind von dieser nützlichen Sammlung erschienen: The Spenser Anthology, The Shakespeare Anthology, The Jonson Anthology, The Milton Anthology, The Dryden Anthology, The Pope Anthology. Eine Besprechung des Werkes wird das nächste Jahrbuch bringen.

Bullen hat in seiner Neuausgabe die Orthographie modernisiert und hier und da, wo es ihm notwendig schien, eine kleine Änderung angebracht, diese jedoch dann am Fuß der Seite verzeichnet. Ich kann hier zum Texte selbst zumeist nur das anführen was mir bei einer Vergleichung mit den bei Arber, Sh.-Anth., abgedruckten Gedichten aufgefallen ist. Unwichtige Differenzen lasse ich dabei weg.

S. 41 Z. 5 fehlt ein Komma nach *said*, da der Satz, wie in der folgenden Zeile, direkte Rede ist. S. 46 Z. 20: *kisses sweet* B(ullen) ist des Metrums wegen besser als *sweet kisses* A(rber). — S. 65 Z. 17: die Lesart der Originalausgaben *Down to the dales, to the hills above* würde ich nicht ändern, wie B und A, die beide *from the hills* einsetzen. — S. 83 Z. 5 liest B besser *sounds* gegen *sound* A. Dagegen scheint mir die Interpunktion bei A richtiger als bei B. In derselben Zeile sollte nach *shrill* ein Komma stehen; das folgende *do* nehme ich nicht dazu, sondern fasse es als Imperativ auf: die Strophen sind ja parallel gebaut. — S. 84 Z. 11 würde ich lieber mit A *tongue* lesen als *tongues* B. — S. 104 Z. 18 *mine eyne* A ist wieder besser als *my eyne* B. Z. 24 B *But she surmounts it far*, gegen A *that she surmounts not far*. — S. 139 Z. 1 v. u. *staièd* A ist besser als *staid* B. — S. 179 Z. 3 v. u. für *to have no end* B liest A *withouten end*: welches ist das richtige? — S. 204 Z. 3 v. u. *shepherds'* A ist besser als *shepherd's* B. Dasselbe gilt von S. 223 Z. 10 *lovers'* A: *lover's* B und S. 238 Z. 8 *wives'* A: *wife's* B. — In dem Gedicht von Constable S. 204 ff. «A Pastoral Song between Phyllis and Amaryllis, . . . each answering other . . .» wechseln die Reden zeilenweise, doch so, daß in der Mitte der Strophe die Folge sich immer umkehrt: also Ph. — A. — Ph. — A. = A. — Ph. — A. — Ph. Dies ist bei Bullen gar nicht, bei Arber S. 118 ff., nicht richtig gekennzeichnet. — S. 229 Z. 2 v. u. A liest hier metrisch leichter *That valleys groves, and hills, and fields*; bei B müßte *That* die erste Hebung tragen. — S. 238 Z. 6: das Metrum verlangt eine Silbe mehr, da alle Verse mit einem Jambus anfangen. Vielleicht *When they do speak most soothly.* In der Ausgabe von 1614 scheint dies bemerkt und daher *untruely* für *soothly* eingesetzt zu sein, das aber den Sinn verdirbt.

Da die Gedichte z. T. anonym sind, hat der Herausgeber in einer kurzen Einleitung die Identifikation versucht. Außer einigen Notizen über die Publikation der einzelnen Gedichte findet sich hier auch die Geschichte der übrigen elisabethanischen Liedersammlungen mit wenigen Strichen skizzirt. Die äußere Ausstattung des Büchleins ist sehr hübsch. Der Neudruck einer so seltenen Anthologie ist an sich ein Verdienst. W. K.

English Satires with an Introduction by Oliphant Smeaton. (The Warwick Library). London, Blackie & Son. 1899. III, 298 S. (3 Sh. 6 d.)

Shakespeare war kein Satiriker. Er hat sogar das Wort '*satire*' nur selten und in abweisender Art gebraucht. Aber er weist viele satirische Elemente auf; bald in scherzhaftem Ton, wie z. B. in den Malvolio-Scenen; bald wehmütig — Hamlet; bald in ernstem Zorn, ja mit Bitterkeit — Troilus, Timon; nur die kühle, nüchterne Degenführung eines Swift oder Pope ist ihm fremd. Insofern gehört Smeatons Einleitung über die Geschichte der englischen Satire einigermassen zur Shakespeare-Litteratur. Direkt wichtig aber ist sie für die Schriftstellerkreise seiner Umgebung: mit Gascoignes '*Steel Glass*' 1576 erhoben sich die alten Spott- und Anklageverse zu einer gemesseneren Gattung; Ben Jonson, Hall und Donne in

gebundener, Greene und Nash in ungebundener Rede gaben ihr Reichtum; kein Wunder, dass unter der Einwirkung dieser Mode auch Shakespeare in der Hamlet-Periode manchmal die Pfade des Sittenrichters einschlug.

Smeaton lässt in England vor Gascoigne nur Satiriker existieren, keine Satire als Kunstform. Ist dies nicht etwas ungerecht gegen das Mittelalter? Dies hatte doch, ausgehend von der Predigt, im 12. Jahrhundert eine mächtige Satire auf alle Stände entwickelt, zunächst in der lateinischen Predigtsprache, aber schon im 13. Jahrhundert auch in englischen Versen: '*Satire on the people of Kildare.*' Bald gesellte sich noch die Thiersage dazu; und wenn jetzt ein Gedicht wie das «Auf die schlechten Zeiten unter Eduard II.» nicht Satire heissen soll, im vollen und kunstmässigen Sinn des Wortes, bin ich in Verlegenheit um einen Namen. So produktiv an Kunst erwies sich die Gattung im Lauf des 14. Jahrhunderts, dass sie eine neue, detail- und reflexionsreichere Art des Schauens und Schilderns anregte, die in Langlands Bild der Wahrheitspilger und in Chaucers Bild der Canterbury-Pilger in Erscheinung trat. In der Periode der Humanisten siegte dann die Satire über alle anderen Gattungen der Lyrik, und in der Reformation spielte sie die stärkste, wenn auch nicht die feinste Rolle. Nur antikisierende Feinheit hat sie bei Gascoigne gewonnen.

Von hier ab ist Smeatons Essay ein guter, umsichtiger Führer; und zwar teilt er alle Satiriker in zwei Klassen, je nachdem sie dem leichten ruhigen Horaz oder dem gewichtigen, zornigen Juvenal folgen. Horaz-Leute sind ihm Chaucer, Donne, Addison, Swift, Young, Thackeray, Tennyson; Juvenal-Leute dagegen Langland, Skelton, Nash, Dryden, Pope, Johnson, Junius, Burns, Browning. Die Einteilung ist zwar, wie alle geistreichen Gedanken, in der Wirklichkeit nicht streng durchzuführen; der furchtbare Menschheitsverspotter Swift will mir ins Gefolge des Horaz gar nicht passen, ebensowenig der hochpathetische Young, und Burns mit seinen übermütigen Teufelsparodien ist schwer mit dem französelnden Pope zusammenzukoppeln, u. dgl.; dennoch hat die Unterscheidung ihr Gutes, wenn man sie auf mehr witzige und auf mehr pathetische Temperamente bezieht. Auch sieht erst wer eine solche Klassificierung der satirischen Stimmungen weiterzudenken sucht, wie mannigfach und wechselreich sie bei Shakespeare verwendet sind.

Die Proben, die Smeaton dann abdruckt, berücksichtigen Shakespeares Zeitgenossen Hall, Chapman, Donne und Ben Jonson.

A. Brandl.

Leopold Wurth, Zu Wielands, Eschenburgs und A. W. von Schlegels Übersetzungen des Sommernachtstraumes. (Programm der deutschen k. k. Staats-Realschule in Budweis 1897.) (30 kr.)

Der Verfasser der vorliegenden Abhandlung hat sich bereits vor fünf Jahren durch sein Buch «Das Wortspiel bei Shakspere» vorteilhaft bekannt gemacht. In der Vorrede dieses Buches stellte er eine umfangreichere Arbeit über das Wortspiel bei den deutschen Shakespeareübersetzern in Aussicht, von der nun einige Nebenergebnisse für dieses Programm abgefallen sind. Wurth bewegt sich hier auf einem Felde, das ein Meister vor ihm bebaut hat, und es ist natürlich, daß sich die musterhaften und in den Hauptsachen erschöpfenden Ergebnisse von Bernays nur nach gewissen Richtungen hin ergänzen und vertiefen ließen. So liefert Wurth eine kleine Nachlese von Beispielen, die das Verhältnis Schlegels zu Wielands Übersetzung des «Sommernachtstraumes» näher beleuchten, und be-

tont namentlich stärker als Bernays, daß Schlegels Bemühungen schon von allem Anfang an darauf gerichtet sind, der Form, nicht nur dem Sinne des Originals möglichst nahe zu kommen. Auf diesem Grundgedanken ist die Disposition der Arbeit aufgebaut. Zuerst wird die Übersetzung der Rüpelscenen eingehender untersucht. Hier folgt Schlegel am genauesten seinem Vorgänger Wieland: weniger in den Prosapartien, wo besonders die Derbheit und zu starke dialektische Färbung der Wielandschen Übersetzung mit feinem Verständnis abgeschwächt wird, fast ganz jedoch in den Alexandrinern des Zwischenspiels, die schon Wieland an die Stelle der gereimten Fünftakter des Originals gesetzt hatte, und die stellenweise wörtlich von dem früheren Übersetzer herübergenommen werden. Einige treffende Bemerkungen über die Wiedergabe der daselbst vorkommenden Wortspiele bei Wieland und Schlegel bilden den wertvollsten Teil dieses Abschnittes. Im folgenden Abschnitte, der die lyrischen Einschübe in Kurzversen behandelt, legt Wurth die Vorzüge der Schlegelschen Übertragung gegenüber den Vorgängern dar, versucht aber das absprechende Urteil von Bernays über Bürgers Wiedergabe dieser Partien etwas einzuschränken. Die Betrachtung der gereimten und ungereimten Fünftakter des Dramas bildet den Schluß der Untersuchung, die auch als ein erfreuliches Zeichen für das Festhalten Wurths an seinem ursprünglichen Vorhaben von Interesse ist. Ich spreche an dieser Stelle nochmals den schon früher (Euphorion 4, 600) geäußerten Wunsch aus, daß die in Aussicht gestellte umfassende Arbeit über das Shakespearesche Wortspiel bei den deutschen Übersetzern den Fachgenossen nicht mehr lange vorenthalten bleibe.

Prag. Sp. Wukadinović.

Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen. I. Teil. Herausgegeben von Karl Schüddekopf und Oskar Walzel. (Schriften der Gœthe-Gesellschaft, Band XIII). Weimar, Verlag der Gœthe-Gesellschaft 1898. XCV, 382 S. 8.

Diese ausgezeichnete Publikation unserer Weimarer Schwestergesellschaft ist für den Shakespearefreund besonders interessant durch die mannigfachen Anspielungen auf die allmähliche Entstehung der Schlegelschen Übersetzung und ihre Aufnahme bei Gœthe. Die Beziehungen zwischen ihm und Wilhelm Schlegel legt Walzel in einer trefflichen Einleitung dar, wo denn namentlich die Bereitwilligkeit, mit der sich Gœthe von seinem jungen Freunde in metrischen Dingen beraten und belehren läßt, für uns bedeutsam ist. Sicherlich wurde die meisterhafte Wiedergabe Shakespearischer Blankverse in Weimar mit lebhaftem Interesse begrüßt. Bei der beschränkten Verbreitung des vorliegenden Bandes wird es angenehm sein, die wichtigsten einschlägigen Stellen hier ausgehoben zu finden.

Die mitgeteilten Briefe setzen mit dem 28. Mai 1797 ein, wo der erste Band der Übersetzung, der «Romeo und Julia» und den «Sommernachtstraum» brachte, bereits gedruckt war. Im selben Jahre erschien der zweite Band, enthaltend: «Julius Cäsar» und «Was ihr wollt». Letzteres hatte Schlegel am 23. Juli zu übersetzen angefangen. In die Zeit des Druckes fällt folgende Stelle aus dem Briefe nr. 5 (Schl. an G. 24. 9. 1797):

„Am zweyten Bande meines Shakesspeare wird starck gedruckt, er muß nächstens fertig seyn. Bey dem zweyten Stücke[1]) hat mir die Prosa.

[1]) «Was ihr wollt».

worin es großentheils geschrieben ist, viel Noth gemacht, beynah so viel als die versifizirten Stellen; wenigstens hat die alte Übersetzung[1]) dabey eine eben so starke Umformung erleiden müssen."

Gœthe bestätigt am 16. 12. 1797 den Empfang des Bandes:

„Mit sehr viel Vergnügen habe ich gleich nach meiner Ankunft den zweyten Theil Ihres Shakespears erhalten und gelesen."

und sendet als Gegengabe «Hermann und Dorothea».

Die Übersendung des dritten Bandes, der 1798 den «Sturm» und «Hamlet» brachte, wird nicht in den erhaltenen Briefen erwähnt, doch hören wir am 19. Februar (nr. 7), daß Schlegel „fleißig am Shakespeare und auch sonst" thätig ist und am 10. Juni (nr. 11.) vertröstet er Gœthe: „den dritten Band werde ich Ihnen erst im Herbst überreichen können." In die Zwischenzeit fällt ein Billet Gœthes vom 1. Mai 1798 (nr. 9):

„Durchl. der Herzog haben mir befohlen Sie, werthester Herr Rath, morgen früh in das so genannte Römische Haus zu führen, um Sie mit Herrn Melisch bekannt zu machen, dem großen Verehrer Shäkespears und Bewunderer Ihrer Übersetzung."

Ein weit größerer Erfolg aber wartete Schlegels in Berlin: die Aufführung seines «Hamlet» im Schauspielhause, unter Ifflands Leitung. Am 18. Juli 1798 (nr. 14) berichtet er darüber an Gœthe:

Ich würde diese (in Berlin verbrachten 5 Wochen) aber auch dann nicht für verloren halten, wenn weiter nichts dadurch zu Stande gebracht wäre als die Aufführung des Hamlet, wozu ich noch in den letzten Tagen mit Iffland alles verabredet. Er bleibt dabey, sich ganz treu an die ursprüngliche Gestalt zu halten, bis auf einige Ausdrücke, denen wir der leidigen Schicklichkeit zu lieb veränderte Lesarten haben unterlegen müssen, und einige Lizenzen in Ansehung der Theaterveränderungen, wo sie wohl am ersten erlaubt sein möchten, weil die Angabe derselben nicht von Shaksp. herrührt und ihm keine oder wenig Machinerie zu Gebote stand.

Auch Karoline Schlegel schreibt, wie wir hier (nach Waitz, Karoline I S. 215) beifügen wollen, an Luise Gotter:

„Du glaubst nicht wie er fetiert worden ist von Männern, sogar Ministern und Frauen, sogar Schauspielerinnen. Er hat auch ein prachtvolles Huldigungsgedicht zurückgelassen und einige zärtliche Seufzer an Iffland und die Diabolinn Unzelmann."

Von den Vorarbeiten zum 4. Bande, der 1799 erschien, hören wir am 14. December 1798 (nr. 19):

„Ich bin jetzt wieder stark mit meinem Shaksp., und zwar mit dem Kaufmann von Venedig beschäftigt; ich widme ihm alle Stunden, die ich erübrigen kann, und hoffe mit dem ganzen Stück während der Weihnachtsferien fertig zu werden."

Der neue Band brachte außerdem noch: «Wie es euch gefällt». Schlegel übersendet ihn Gœthe am 30. Mai 1799 (nr. 30) und legt, wie er es auch in der Folge that, die Dedikationsexemplare für den Herzog Carl August und für den Geheimen Rat Voigt bei. Am 22. Oktober 1799 (nr. 34) folgt, ohne näheres Eingehen auf den Inhalt («König Johann» und «Richard II.») der fünfte Band.

---

[1]) Die Prosaübersetzung von Wieland und Eschenburg.

Dagegen wirft der Brief vom 7. Januar 1800 (nr. 37) wieder ein helles Licht auf Schlegels philologische Beschäftigung mit Shakespeare und seiner Zeit. Die betreffenden Stellen lauten:

> Wir sind noch immer fleißig am Spanischen, dabey haben wir, besonders mein Bruder, uns mit der alten Englischen Bühne beschäftigt. Er glaubt unter den in der Dodsleyschen Sammlung abgedruckten namenlosen Stücken eins von Shakspeare entdeckt zu haben, *the Pinner of Wakefield.* — Ich bin nicht ganz entschieden hierüber, ob ich ihm gleich auch nicht widersprechen kann. Das Stück sey von wem es wolle, so ist es ein herrliches Überbleibsel alt-Englischer Jovialität. — Mein Bruder behauptet, die Stücke von Sh.'s berühmtesten Vorgängern, Marlow, Heywood, Lilly, seyn so schlecht und unkünstlich, daß jede verständige Behandlung schon eine starke Vermuthung gebe, daß Sh. der Verfasser sey und bleibt deshalb auch, ungeachtet Ihrer Gegengründe dabey, ihm den alten King John zuzuschreiben.
>
> Über die angeblich ***spurious plays***, die ich jetzt einmal nach der Reihe gelesen habe, bin ich ziemlich im reinen, daß sie alle von Sh. sind. Die einzigen, wobey noch einige Zweifel eintreten könnten sind *Locrine* und *the Puritan.* Man muß wohl annehmen, daß Sh. das erste schrieb, ehe er die Bühne kannte, und bey dem zuletzt genannten sehr unterhaltenden Lustspiele hat ihn wohl der Stoff zu einer ganz eignen Manier vermocht. — Comwell und Oldcastle sind unstreitig, besonders das letzte, aus seiner reifsten Zeit, und gehören, wie mich dünkt, zu Sh.'s vorzüglichsten Stücken. Wenn Sie an diese Lektüre kommen, werden Sie über die englische Blindheit erstaunen.

Von dem Fortgange der Übersetzung hören wir wieder am 28. 2. 1800 (nr. 39):

> Ich bin mit den beyden Theilen von Heinrich IV. fertig, wovon mir besonders der zweyte sehr viel Mühe gemacht hat.

Am 27. April spricht Schlegel die Hoffnung aus, „nächstens mit dem sechsten Bande des Shaksp. aufwarten zu können" und am 30. Mai läßt er die Exemplare nach Weimar abgehen. Rüstig geht die Arbeit fort, wenn auch kleine Unterbrechungen nicht ausbleiben. (nr. 56, am 11. Juli 1800):

> Mein Bruder ist am Studium des Plato, ich am Shakspeare, doch freylich von allerley kleineren Arbeiten unterbrochen.

Interessant ist wieder der 63. Brief, der in die Zeit zwischen dem Erscheinen des siebenten und achten Bandes fällt. Jener enthielt «Heinrich V.» und den 1. Teil von «Heinrich VI.», letzterer den Schluß dieses Dramas. Schlegel berichtet über den Wechsel seines Verlegers am 28. 4. 1801:

> Der achte ist halb fertig gedruckt und wird hoffentlich bald nachfolgen. Die folgenden werden aber bey einem andern Verleger erscheinen. Unger hat mir schlimme Streiche gespielt, den ersten Theil des Shakspeare hinter meinem Rücken nachgedruckt und nachher da ich mit ihm darüber sprach meine billigen Forderungen verweigert und sich überhaupt sehr unartig genommen, so daß ich ihn wirklich habe verklagen müssen. Die hiesigen Landesgesetze erlauben, wenn kein Vertrag über die Stärke der Auflage vorhanden ist, eine unveränderte neue Auflage; zum Glück ist aber dieser Abdruck nach einem von mir revidirten Exemplar vorgenommen und folglich eine neue Ausgabe, so daß ich auch das äußerliche Recht für

mich zu haben glaube. Ich melde Ihnen dieß, weil Sie auch mit Unger als Verleger in Verhältniß stehen. . . . .

Die letzte Nachricht über den Fortgang der Arbeit, die ja Schlegel dann liegen ließ, erhalten wir am 10. September 1803 (nr. 84):

Der Shakespeare wird ebenfalls (neben dem „Spanischen Theater") wieder fortgesetzt und ich eile hiebey mit desto größerem Eifer meinem Ziele entgegen, um alsdann das Ganze wieder überarbeiten, und über die sämtlichen Werke Shakspeare's etwas vollständiges historisches und kritisches liefern zu können.

Am 1. Oktober 1803 fand auf der Weimarer Bühne, von Gœthe sorgfältigst vorbereitet, die erste Aufführung des «Julius Cäsar» in Schlegels Übersetzung statt und errang einen großartigen Erfolg. Gœthes Auslassungen hierüber sind zu interessant, als daß wir nicht die Hauptstellen herausheben sollten, zumal nicht jedem unserer Leser die Weimarer Gœtheausgabe zur Hand sein wird.

Am Tage nach der Aufführung schreibt Gœthe (nr. 86):

Die Abende (der letzten Wochen) habe ich meist dem Cäsar gewidmet, um ihn, im einzelnen und im ganzen zu probiren. Ich habe mich recht gesammelt mit völligem Bewußtseyn diese schwierige Unternehmung zu leiten und ich kann sagen, daß alle, die dabey zu thun haben, sich nach Vermögen bestrebten mit dem Autor und Übersetzer zu wetteifern. So eben erhalte ich ein Billet von Freund Schillern und lasse ihn sprechen:

(Briefwechsel nr. 921 mit geringen Änderungen):

Wie gern möchte ich Sie nun bald mit diesem Stück bewirthen um es durch Ihre Gegenwart, Berathung und Theilnahme immer weiter zu steigern.

In die Vorbereitung der „Cäsaraufführung" läßt uns noch eine andere Stelle desselben Briefes blicken:

„Ich habe didascalische Stunden eingeleitet, die mir viel Vergnügen gewähren und wodurch die öffentlichen Vorstellungen sehr gewinnen. So habe ich seit acht Wochen drey junge Leute, die noch nie oder kaum auf dem Theater gewesen, dergestalt zugerichtet, daß sie im Cäsar einklingend auftreten konnten. Ohne diese Vorbereitung wäre diese Vorstellung unmöglich gewesen."

Und weiter am selben Tage (nr. 87):

So eben gehen mir noch Belobungsschreiben wegen der gestrigen Aufführung zu. Man bemerkt, daß das Stück in England nie unverkürzt und seit 50 Jahren gar nicht mehr gegeben worden, weil Garrick selbst einmal daran gescheitert war. Man erinnert sich des großen Aufwandes, den Herr v. Dalberg in Manheim vormals gemacht hatte ohne das Stück beleben oder lebendig erhalten zu können. Sie nehmen gewiß Theil an der Freude dieses Gelingens. An Sorgfalt haben wir es wenigstens nicht fehlen lassen. Nächstens mehr. — (3. 10. 03): Bey dem Rumor, welchen die Aufführung des Cäsars erregt, hat es mich sehr gefreut, daß das Publikum unaufgefordert einsieht, daß nur Ihre Übersetzung eine solche Darstellung möglich gemacht. Ich wünsche daß Sie Zeuge seyn mögen von der guten Disposition die dadurch entstanden.

Am 6. Oktober schon folgt ein weiterer Brief Gœthes, der uns über die Art der Aufführung weitere Aufschlüsse giebt:

„Meine letzten Blätter die ich abschickte, waren, so viel ich mich erinnere, nur voll von Julius Cäsar, und Sie haben gewiß, statt mir diese Leidenschaft zu verargen, mein Interesse getheilt. Heute und morgen Abend beschäftigen mich wieder die Proben davon, um so manches nachzuholen und aufzuputzen. Sonnabend den 8ten wird die zweyte Vorstellung seyn.

Einen Kunstgriff muß ich Ihnen noch mittheilen, den ich gebraucht, um die Sinnen zu reizen und zu beschäftigen; ich habe nämlich den Leichenzug viel weiter ausgedehnt als das Stück ihn fordert und, nach den Überlieferungen aus dem Alterthum, mit blasenden Instrumenten. Lictoren, Fahnenträgern, mit verschiedenen Feretris. welche Städte, Burgen, Flüsse, Bilder der Vorfahren zum schauen bringen, ferner mit Freygelassenen, Klageweibern, Verwandten pp. ausgeschmückt, daß ich dadurch auch die rohere Masse heranzuziehen, bey halbgebildeten dem Gehalte des Stücks mehr Eingang zu verschaffen und gebildeten ein geneigtes Lächeln abzugewinnen hoffe.

Ich breche ab mit dem Wunsche daß Sie es selbst sehen mögen; denn sonst käm' ich in Gefahr wieder ein Blatt nach dem andern mit Betrachtungen über den Werth des Stücks, so wie der Übersetzung, über unsere bisherigen Leistungen und über unsere ernstlichen Vorsätze auszufüllen."

Weniger neues bringen die vorbereitenden Anfragen und Auskünfte über die Aufführung des «Julius Cäsar» in Berlin (27. Februar 1804), da die wichtigsten Urkunden bereits im 7. Bande unseres Jahrbuches vorgelegt worden sind.

Wie man sieht, bietet dieser treffliche Band, den Schüddekopf mit einem sorgfältigen Kommentare ausgestattet hat, auch dem Anglisten reiche Belehrung; er schildert nur die Beziehungen Gœthes zur älteren Romantik; noch in diesem Jahre soll eine Fortsetzung erscheinen, die Gœthes Briefwechsel mit den Vertretern der jüngeren Romantik erschließt. Wir sehen ihm mit Spannung entgegen.

Würzburg. Robert Petsch.

J. J. Jusserand, Shakespeare in France under the Ancien Régime. London, T. Fisher Unwin, 1899. XXVIII 496 S. (£ 1.)

Das Erscheinen dieser englischen Prachtausgabe — nicht Übersetzung — gibt uns Gelegenheit, auf Jusserands interessantes und feinsinniges Buch nochmals zurückzukommen (vgl. Jahrb. Bd. XXXV S. 314). Der Inhalt ist derselbe; aber ein bequemer Index ist hinzugekommen, der sowohl die Namen der Autoren als der berührten Stücke verzeichnet, und eine Menge Abbildungen, die auf die Geschichte des französischen und englischen Theaters im 16.—18. Jahrhundert Licht werfen. Besondere Hervorhebung verdient darunter die synoptische Bühne für ein französisches Passionsspiel von 1547: man sieht gleichzeitig das Paradies, Nazareth, den Tempel, Jerusalem, den Palast, das goldene Thor, die Hölle; aber mit Ausnahme des Höllenrachens, der ganze Leute ausspeit und oben mit weit vorgebeugten Drachen versehen ist, bestehen die Lokalitäten nur aus Kapellen und Thornischen. Zimmermann und Maler hatten dafür reichlich zu arbeiten. Ähnlich hat man wohl um dieselbe Zeit auch am englischen Hofe die Spiele Heywoods ausgestattet. Was Sidney mit *'Thebes written in great letters upon an olde doore'* meinen

konnte, veranschaulicht ein Frescogemälde von Benozzo Gozzoli, auf dem sich im Vordergrund reich gekleidete Bürger bewegen, im Hintergrund aber auf einem Thor «Babilonia» steht; dahinter ragen Thürme und Kuppeln gegen Himmel. Einfacher mag es auf der Bühne, die Sidney vorschwebte, immerhin ausgesehen haben; aber als Beweis für das berüchtigte Brett mit der Ortsaufschrift wird man seine Worte doch nicht mehr zitieren dürfen. Eindruck machte mir ein Porträt von Garrick als Hamlet A. I, Sc. 4; ich denke überhaupt, unsere Bühnenkünstler und Schauspielerschulen sollten sich mit diesem genialen Theatermann genauer befassen; Material ist reichlich vorhanden; es könnte dadurch in unsere Regie ein größerer Zug, ein packendes Wesen kommen. Die 57 Illustrationen dieser englischen Ausgabe schließen sich, wie man schon aus diesen Beispielen sieht, nicht eng an den Text an; sie umranken ihn wie ein freies Epheugewächs und geben dem Buch auch für weitere Kreise einen neuen Reiz. A. Brandl.

Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. Shakespeare. 6. neu bearbeitete Auflage. Oldenburg, A. Schwartz, 1899. 8°. 501 S. (5 M.)

Daß Bulthaupts Shakespeare, der zweite Band der Dramaturgie des Schauspiels, nunmehr bereits in sechster, abermals mehrfach erweiterter Auflage erschienen ist, spricht beredt für die weite Verbreitung und allgemeine Beliebtheit dieses verdienstlichen Buches. Sein Wert und seine Bedeutung wurden schon so vielfach gewürdigt, daß es an dieser Stelle nur eines Hinweises bedarf auf die zahlreichen großen Vorzüge und die zahlreichen, zum Widerspruch reizenden kleinen Eigenheiten dieser dramaturgischen Exkurse. Ihr Hauptverdienst liegt in der außerordentlich glücklichen Popularisierung unserer Shakespeare-Ästhetik, in der von aller doktrinären Voreingenommenheit und Einseitigkeit freien, individuell reizvollen Frische des ästhetischen Urteils, in der steten Betrachtung und Beurteilung der Dramen im Hinblick auf die reale Bühne und den Stand der modernen Shakespeare-Darstellung. Durch Berücksichtigung der neusten Litteratur hat auch diese Auflage wieder manche wertvolle Bereicherung erfahren. Einen schon anderwärts geäußerten Wunsch muß ich auch an dieser Stelle wiederholen: daß nämlich der Kreis der von Bulthaupt in Einzelabhandlungen betrachteten Stücke einige Erweiterung erfahren möchte. Da das Prinzip, nur die eigentlichen Bühnendramen, d. h. die auf unserem Theater wirklich eingebürgerten Stücke des Dichters, in dieser Weise zu behandeln, beispielsweise schon durch die Aufnahme des Sturms durchbrochen ist, so sollten zum mindesten auch Antonius und Kleopatra und Wie es euch gefällt, vielleicht auch Maß für Maß, Ende gut Alles gut und diese oder jene der Komödien in den Kreis eingehender Betrachtung gezogen werden. Ganz abgesehen von den mannigfachen mit allen diesen Stücken versuchten Bühnenaufführungen, müßte gerade die Prüfung der Schwierigkeiten, mit denen die Darstellung dieser Werke auf dem heutigen Theater zu kämpfen hat, im Zusammenhang mit der Würdigung der außerordentlichen dichterischen Schönheiten, die jenen Stücken ausnahmslos eigen sind, sehr lehrreiche und interessante Resultate ergeben.

Karlsruhe. Eugen Kilian.

Heinrich Jantsch, Julius Cæsar. Bühneneinrichtung mit vollständigem Scenarium unter Zugrundelegung des neuen Systems einer Regie-Partitur. Verlag von Otto Hendel, Halle a. S. (50 Pfg.)

Der kürzlich verstorbene Theaterdirektor Jantsch bietet mit dieser Ausgabe keine wesentlich neue Bearbeitung, sondern vielmehr ein vollständiges Regiebuch nach dem Vorbild der berühmten Meininger Inscenierung. Wie in der Orchesterpartitur jedes Instrument seine eigene Zeile hat, so auch in dieser Regiepartitur jede einzelne Rolle. Sind zehn Personen auf der Bühne, so giebt es zehn Rubriken; jeder Darsteller hat seine Rubrik, die je nach dem Texte fortläuft, wie in der Orchesterpartitur. Da der Einzelne fortwährend auf den Gang der Handlung reagiert, so will Jantsch die Rollen auch so ausgeschrieben wissen, dass in einer Spalte das steht, was die andern thun, in der zweiten Spalte das, was der Eine thut, für den die Rolle bestimmt ist. An der Abfassung einer solchen Regiepartitur braucht, wie der Verfasser meint, der Regisseur gar nicht beteiligt zu sein, ja es kann sogar eine Partitur von mehreren Mitarbeitern zusammengestellt werden. Da jede Rolle nicht nur alle Auftritte und Abgänge, sondern auch jede Stellung, jede Nüance enthält, so glaubt der Verfasser mit Hilfe der Partitur eine perfekte «Cæsar»-Aufführung in zwei bis drei Proben zu Stande bringen zu können. Dies der Inhalt der Vorrede. Sieht man sich nun das Regiebuch an, so hat man sofort den Eindruck, dass es nicht das Werk eines Regisseurs ist, der das Stück inscenieren will, sondern die Nachschrift eines Inspektions-Regisseurs, der jede Phase einer bereits fertigen Vorstellung nachträglich zu Papier gebracht hat. Für einen phantasievollen Regisseur ist die Arbeit mit dem Bleistift lediglich ein Entwurf, der äussere Rahmen, in den er das Kunstwerk stellen will. Die eigentliche schöpferische Arbeit beginnt immer erst auf der Bühne. Hier wird der Regisseur nicht nur plastische Änderungen vornehmen mit Rücksicht auf die Stellungen und Gruppierungen, sondern in erster Linie mit Rücksicht auf das Temperament und die Auffassung der Schauspieler. Kann das der Regisseur nicht, so entsteht ein Schachspiel mit angesagten Partien, aber kein aus sich selbst aufwachsendes Leben. Einen Schauspieler, der sich solchem Marionettenspiel anbequemt und nicht mit mir selbsthätig mitarbeitet, würde ich als unfähig von der Probe schicken. Dasselbe gilt für die Behandlung der Komparserie, der Jantsch jede Wendung, jede Armbewegung vorschreibt. Ein Regisseur, der nach einer solchen, nicht einmal von ihm selbst ausgeführten Partitur arbeitet, ist ein Reisender, der mit dem Bädeker in der Hand eine fremde Stadt besichtigt. Der Regisseur wird bei einem schwierigen Stück der Komparserie die Zwischenrufe und Tutti-Rufe als Rollen ausschreiben lassen, er wird in seinem Regiebuch die Bewegung der Massen skizzieren; er wird sich aber die Freude nicht rauben lassen, auf der Bühne die Massenbewegungen frei zu schaffen, und es giebt keine Komparserie, die so schlecht ist, dass sie nicht durch einen temperamentvollen Spielleiter in den Geist und in die Situation der Handlung mit hineingerissen werden könnte. Gelingt dies, so entsteht der Eindruck der Natürlichkeit, des Selbstverständlichen; gelingt es nicht, so bleibt in jedem Falle nur die Abrichtung sichtbar. Der von Jantsch angegebene komplizierte Apparat von Signallichtern u. s. w. für Komparserie, Bühnenmusik und Geräusche ist für grosse Bühnen mit tüchtigen Inspizienten unnötig, für kleine Bühnen undurchführbar. Was endlich das Ersparen von Proben anlangt, so kann ich auch hierin dem Verfasser nicht beipflichten. Je verwickelter die Angaben für das Zusammenspiel sind, desto mehr Zeit wird

die Einstudierung erfordern. Bei der Inscenierung von «Julius Cæsar» von zwei bis drei Proben zu sprechen, ist überhaupt unverständig. Unter zehn Proben wird man dieses Werk mit oder ohne «Regiepartitur» nicht anständig herausbringen. In Meiningen hatte man bei derartigen Werken dreissig bis fünfzig Proben. Es handelt sich bei den Proben ja doch nicht nur um die Aufstellung und Einübung: der Schauspieler wächst doch erst bei den Proben in seine Rolle hinein, oder vielmehr er baut sie da erst auf. Dieser Versuch einer Regiepartitur erinnert mich an die Feldherren, die vom grünen Tisch aus die Schlachten lenken wollen.

Wien. Richard Fellner.

Ferdinand Gregori. Das Schaffen des Schauspielers. I. Wesentliches und Unwesentliches seiner Kunst. II. Die Bühnendarstellung der Hamlet-Rolle. Berlin, Dümmler, 1899. 8°. 155 S.

Für die Leser des Shakespeare-Jahrbuches kommt hauptsächlich der zweite Teil des vorliegenden Buches in Betracht, die umfangreiche, 115 Seiten umfassende Abhandlung «Die Bühnendarstellung der Hamlet-Rolle». Ein reichbegabter und feinsinniger darstellender Künstler wendet sich hier an seine jüngeren Berufsgenossen, um ihnen durch eine sachliche und sorgfältige Analyse der Tragödie die Handhabe zu einer sicheren und zielbewußten schauspielerischen Gestaltung der Hamlet-Rolle zu reichen. Aber nicht nur der darstellende Künstler wird aus Gregoris Arbeit Anregung und Belehrung schöpfen; sie empfiehlt sich durch die Klarheit und ruhige Sachlichkeit ihrer Auffassung und Darstellung auch für weitere Kreise zum Verständnis des Gedichtes. Es ist vor allem mit Freude zu begrüssen, dass der Verfasser, unbeeinflußt durch den verwirrenden Wust der Hamlet-Literatur und ohne der Versuchung zu unterliegen, sich in die sonst unvermeidlichen polemischen Ausfälle gegen Andersgläubige zu verlieren, ausschliesslich die Tragödie selbst zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen macht und den Darsteller anleitet, eifrig durch sorgfältigstes Studium des Dichters zu einer einigermaßen erschöpfenden schauspielerischen Wiedergabe der Gestalt zu gelangen. Die Art und Weise, wie Gregori aus seiner Analyse des Stückes den Hamlet-Charakter im Hinblick auf die Bühnendarstellung entwickelt und erläutert, zeichnet sich durch Gesundheit des Urteils aus und einen scharfen Blick für das, was der auf unsern Bühnen vielfach üblichen verschwommenen, in unklarer und weichlicher Träumerei sich gefallenden Hamlet-Darstellung hauptsächlich notthut. Man mag über manche Einzelheiten mit dem Verfasser rechten; in der Grundauffassung des Charakters, über die nach meiner Ansicht, ungeachtet aller Nebel, mit denen viele Einzelfragen der Dichtung umflossen sind, kein ernstlicher Zweifel obwalten sollte, wird man dem Verfasser in allen wesentlichen Punkten beistimmen müssen. Unbedingten Beifall verdient es, dass Gregori gegen die auf unserer Bühne eingebürgerten Schauspieler- und Regie-Mätzchen energischen Protest erhebt, desgleichen gegen die zahlreichen Willkürlichkeiten, mit denen ein beifallsdurstiges Virtuosentum die Darstellung des Stückes und speziell der Hamlet-Rolle ausgestattet hat. Ebenso beherzigenswert ist der Wunsch Gregoris nach einer gründlichen Revision und Vervollständigung des Textes, gegenüber der unglaublichen Verstümmelung, die namentlich die beiden letzten Akte des Stückes, mit beinahe alleiniger Ausnahme der Münchener Hamlet-Aufführung unter Savits, auf unseren Theatern zu erleiden pflegen.

Zu einem Mißverständnis könnte den Schauspieler Gregoris Vorschrift S. 66 verführen: «Und auf seine Schreibtafel kritzelt er die neue Beobachtung, daß einer lächeln und doch ein Schurke sein kann!» Es ist doch wohl selbstverständlich, daß es sich bei dem Kritzeln auf die Schreibtafel, über die der Darsteller gleichwie schreibend in fieberhafter Hast mit der Hand hinhuschen möge, nur um den symbolischen Ausdruck der auf das höchste angespannten seelischen Erregung handeln kann, nicht aber, wie aus obigem Satz zu schließen wäre, um ein wirkliches Niederschreiben jener an sich sehr trivialen Weisheit.

Gregori stellt eine von ihm zu besorgende Bühnenausgabe des Hamlet in Aussicht, die auf der Basis des Schlegelschen Textes eine Verschmelzung der besten Übertragungen bieten soll. Eine solche Bühnenausgabe, für deren Gelingen der ernste und vornehme künstlerische Sinn des Verfassers Gewähr verspricht, wäre sehr willkommen zu heißen, angesichts der Thatsache, daß von den vorhandenen gedruckten Bühneneinrichtungen des Stückes keine einzige den heutigen wissenschaftlichen und künstlerischen Anforderungen zu genügen vermag. Nur möchte ich hinsichtlich der zu Grunde zu legenden Übersetzung raten, von dem für uns klassisch gewordenen Schlegelschen Texte nur da abzuweichen, wo zwingende Gründe und wirklich störende Fehler vorliegen. Die scenische Einrichtung aber möge vor allem darauf bedacht sein, daß die zahlreichen Verwandlungen des Stückes, ohne die eine erschöpfende Wiedergabe des Hamlet auf unserer Bühne nicht gut möglich ist, ausnahmslos bei offener Scene, unter völliger Vermeidung des Zwischenvorhangs, vollzogen werden können.

Karlsruhe. Eugen Kilian.

L. Alphonse Daudet, Fahrten und Abenteuer des jungen Shakespeare, Historischer Roman. Autorisierte Übersetzung von A. Berger, Stuttgart o. J. Franckhsche Verlagshandlung. W. Keller & Co.

Ein Werk voll feiner psychologischer Bemerkungen, Zeugnis einer intim eingehenden Empfänglichkeit für Shakespeares Dichtungen, Zeugnis einer reichen Phantasie, aber kein rechter Roman und kein recht historischer Roman.

Shakespeare ist der Held, und Goethe ist das Muster dieser Fiktion; nach Art des Wilhelm Meister wird der junge Shakespeare auf Reisen geschickt, sieht in Holland die Greuel des Religions-Krieges, trifft in Haarlem mit Fischart und darauf mit Readway zusammen, mit denen er sofort innige Freundschaft schließt und Holland sowie Norddeutschland und Dänemark bereist, überall Ereignisse, die an Motive seiner Dramen, besonders des Hamlet, anklingen und diese anregen, erlebend (der Roman spielt in der Zeit vom August bis in den Winter 1584). Gegen dieses Bestreben, seine Dramen als persönliche Offenbarung, als Erlebtes darzustellen, wird sich trotz aller litterarischen Vorbilder nichts einwenden lassen; aber man kann auch darin zu weit gehen — und alle Züge der Dichtung auf das Leben des Dichters zurückführen zu wollen, ist ebenso pedantisch, als für alle Quellen zu suchen. Diese litterarhistorisch nicht ganz unanfechtbare Vaticinia post eventum muß aber in ihrer breiten Ausdehnung als Kunstwerk, in der Form eines Romans, recht ermüdend wirken, besonders da es keine unpoetischere Figur giebt, als einen reisenden Dichter, der nichts als Dichter ist, und der Daudetsche Shakespeare ist nichts weiter; immer passiv, fortwährend im Hinblick auf seine dereinstigen Dich-

tungen eine Kette an sich nur locker verknüpfter Ereignisse und Eindrücke in sich aufnehmend, oder mit jedem neuen Bekannten echt Wilhelm Meistersche Kunstgespräche führend, mutet er uns modern weltmüde und übermässig sentimental an und erinnert nicht gerade zu seinem Vorteil an den Dichter in Grabbes «Scherz, Satire, Ironie» u. s. w., der an seinem Schreibtisch sitzt und «dichten will». Und abgesehen davon, daß der Aufbau des Romans bei dieser endlosen Aufeinanderhäufung von einzelnen Bausteinen zu künftigen Dramen an künstlerische Vollendung keinen Anspruch machen kann, verliert auch der mit großer Detailkenntnis gezeichnete historische Hintergrund seine Illusionskraft, wenn der Held nicht unbefangen aus ihm heraus handelt, sondern ihn unausgesetzt untersucht, wie wir in einem Museum einen Teppich aus dem 16. Jahrhundert mit historischem Auge betrachten würden.

Dem Zusammentreffen mit Fischart fehlt bei der konfessionellen Indifferenz von Shakespeares Dramen die rechte Motivierung; glücklicher ist der Gedanke, ihn mit dem Euphuisten Readway zusammenzubringen.

Die Handlung wird nur gegen den Schluß wirklich interessant, wo der Verfasser ganz in die Bahnen des Wilhelm Meister einlenkt, seinen Helden in Dänemark mit reisenden Schauspielern zusammentreffen läßt (Rollo ist einer jener romantisch heißenden Theaterdirektoren, die seit Goethe so beliebt wurden) und ihn mit der schönen Schauspielerin Eveline, einer philosophischen Philine, in eine leidenschaftliche Liebschaft verwickelt, die den etwa Einundzwanzigjährigen aus seiner großväterlich beschaulichen Ruhe glücklich etwas aufrüttelt. Mit einer Schlittenfahrt beider nach dem Schloß Helsingör, dessen Anblick den künftigen Autor des Hamlet außerordentlich ergreift, schließt der Roman.

Von den auf S. 116 f. von dem Dichter vertretenen fünf Grundsätzen:

«Betrachte alles, als ob du noch nichts betrachtet hättest! —

Empfinde alles mit Begeisterung! —

Geh' an Frauen und Erinnerungen vorüber, bleib' vor Blumen und Kindern stehen, rede mit den Landstreichern! —

Weile lange auf dem Weg, der vom Herzen zu den Träumen führt! —

Entfaltest du, was an der Oberfläche deiner Seele ruht, so halte die Ordnung ein: Weinen, Lachen, Schauern — was in der Tiefe ruht, das rühr' nicht an!»

scheint mir die erste Hälfte der dritten und die letzte der fünften Regel mehr gesucht als gefunden.

Wenn übrigens auf S. 1 Shakespeare im Jahre 1584 bereits als Vater zweier Kinder auftritt, so dürfte von den chronologischen Versehen seiner Dramen bei Daudet etliches auf ein fruchtbares Land gefallen sein.

Doch finden sich abgesehen von solchen Einzelheiten in dieser Gedankenharmonie aus Shakespeare eine Menge treffender Bemerkungen und guter Andeutungen zu seinem Verständnis (so auf S. 118 für die Königsdramen), sodaß als poetischer Kommentar der Roman eine anerkennenswerte Leistung bietet.

Weimar. Konrad Weichberger.

Ferner sind an die Redaktion folgende neu erschienenen Schriften eingesandt worden:

Die Tagebücher des Grafen August von Platen. Aus der Handschrift des Dichters herausgegeben von G. v. Laubmann und L. v. Scheffler. 2 Bände. Stuttgart, Cotta. 1899, 1900.

Richard the Third up to Shakespeare. By George B. Churchill, Ph. D. (Berlin). Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Herausgegeben von Alois Brandl und Erich Schmidt. X. Berlin, Mayer & Müller. 1900.

Shakespeare-Vorträge von Friedrich Theodor Vischer. Zweiter Band. Macbeth. Romeo und Julia. Stuttgart, Cotta. 1900.

Georg Brandes. William Shakespeare. Zweite verbesserte Auflage. Paris, Leipzig, München. Albert Langen. 1898.

B. A. P. van Dam. William Shakespeare, Prosody and Text. An Essay in Criticism (With the assistance of C. Stoffel). Leyden, E. J. Brill. 1900.

Gustav Friedrich. Hamlet und seine Gemütskrankheit. Heidelberg, Georg Weiß. 1899.

Diese Bücher werden im nächsten Bande besprochen werden.

Von H. Bartmann, Grabbes Verhältnis zu Shakespeare, ist bisher nur der erste Teil (Dissert. Münster. 1898) gedruckt. Die Besprechung erfolgt, sowie die Arbeit vollständig vorliegt.

Die Redaktion bittet die Herren Autoren und Verleger Rezensionsexemplare für das Shakespeare-Jahrbuch an Prof. Dr. W. Keller, Inselplatz 7, Jena, einsenden zu wollen.

Zeitschriftenschau.

Von

Wilhelm Dibelius,

mit Beiträgen von George B. Churchill.[1])

1. Das englische Drama vor Shakespeare.

Über William Baldwin, den Mitarbeiter an dem berühmten ***Mirror for Magistrates***, der auch auf das Elisabethanische Drama einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat, veröffentlicht Wilbraham F. Trench eine ausführliche Studie im Modern Quarterly of Language and Literature I 259. Baldwins Name erscheint zuerst im Jahre 1547 über einem Widmungssonett an der Spitze eines naturwissenschaftlichen Buches von Christopher Langton — es ist das erste gedruckte Gedicht dieser Gattung; denn Surreys und Wyatts Verse waren erst handschriftlich im Umlauf. Sein erstes bedeutendes Werk ist *A treatise of Morrall phylosophye, contaynyng the sayinges of the wyse* (1548), eine nach dem Beispiel von Erasmus' Apophthegmata und Adagia verfaßte Sammlung philosophischer Sentenzen, meist in Prosa, jedoch auch einige in ganz annehmbaren Reimpaaren. Die Sammlung fand großen Beifall; bis 1651 erlebte sie mindestens zwanzig neue Auflagen; ihr Inhalt wurde, wie Nashe bezeugt, vor allem von Malern zu Mottos verwendet, und verschiedene Nachahmungen kamen auf den Markt, unter denen Meres' *Palladis Tamia* (1598) die bekannteste ist. Ein Jahr nach seinem ersten litterarischen Erfolg ließ Baldwin *The Canticles or Balades of Salomon* (1549) im Selbstverlage erscheinen, eine Reihe von Gedichten in allen möglichen Versmaßen über Sprüche aus dem hohen Liede, durch die er nach seinen eigenen Worten die schmutzigen Lieder von unzüchtiger Liebe verdrängen wollte, die gewöhnlich von faulen Höflingen in den Häusern der Fürsten und Adligen gesungen würden. Baldwins Übersetzungskunst ist für die damalige Zeit ziemlich hoch anzuschlagen, und um so wichtiger ist sein Werk, als es die erste Sammlung englischer Lyrik ist — Tottels Miscellany erschien erst 1558. Als redegewandter Anwalt des Protestantismus zeigt sich Baldwin in einer wohl im letzten Regierungsjahre Eduards VI. (1553) verfaßten scharfen Satire auf die Zeitereignisse und die katholischen Priester '*Beware the Cat*'. Ähnlichen Gesinnungen giebt Ausdruck ein umfangreiches, in heroischen Reimpaaren geschriebenes Gedicht auf Eduards VI.

---

[1]) Die in englischer Sprache abgefaßten Absätze sind von C., das übrige von D.

Tod *(The Funeralles of king Edward the Sixt)*, das wegen der scharfen Satire auf die politischen, sozialen und religiösen Zustände erst im Jahre 1560 veröffentlicht werden konnte. Der König muß gewissermaßen einen Opfertod sterben für sein irregeleitetes Volk; kein Wunder, daß ein derartiges Pamphlet unter Maria unterdrückt wurde. Baldwins letztes und bekanntestes Werk bilden seine Beiträge zum *Mirror for Magistrates*, dessen erste drei Auflagen (1558, 1559, 1563) er selbst herausgab; es sind mindestens sechs in Chaucers Königsstanze abgefaßte längere Gedichte; ihr poetischer Wert ist allerdings nicht gerade sehr bedeutend; doch sichert der Name des ganzen Werkes dem Verfasser einen bleibenden Platz in der englischen Litteraturgeschichte. Seine dichterische Laufbahn endet hier; er war Priester geworden und scheint nichts mehr geschrieben zu haben.

Über Thomas Richardes, den mutmaßlichen Verfasser des Schuldramas Misogonus berichtet G. L. Kittredge (The Nation LXVIII 202), daß er zu Oxford studiert und sich am 7. Dez. 1571 zur Bakkalaureatsprüfung gemeldet habe. In dem Namen des Schreibers, Laurentius Bariona, sieht Kittredge ein Pseudonym für Laurence Johnson (hebr. *bar* = Sohn), der gleichzeitig mit Richardes von 1569—72 zu Oxford studierte, sich dann in den katholischen Priesterschulen von Douay und Reims weiterbildete, 1577 Priester wurde und nach England zurückkehrte, hier aber am 30. Mai 1582 der Katholikenverfolgung zum Opfer fiel. Auch eine «Cometographia» 1578, deren Verfasser sich Laurentius Bariona nennt, dürfte ihm zuzuschreiben sein.

Mit Freude zu begrüßen ist der Abdruck von Nicholas Grimalds *Christus Redivivus*, den J. M. Hart in den Publications of the Modern Language Association of America XIV 369 beginnt.

Den pastoralen Elementen im englischen Drama widmet Ashley H. Thorndike (Modern Language Notes XIV 228) eine eingehende Untersuchung. In festlichen Aufzügen und Maskenspielen, wie sie der Königin bei ihren Reisen dargebracht wurden, finden sich die ersten Keime dieser Art. Zuerst wird 1573 von wilden Männern berichtet, die vor Elisabeth zu Greenwich ein Maskenspiel aufführen, bald werden sie von Pan, Silvanus und Satyrn abgelöst, die aber nichts von der frechen Lüsternheit ihrer italienischen Vettern besitzen, sondern als harmlose, nur etwas ungeschlachte Gesellen in Gesellschaft von Nymphen auftreten und gewöhnlich zuletzt die Ansprache an ihre Majestät vorzubringen haben. Mag auch die ganze Gattung aus Italien stammen, so sind doch spezifisch italienische Typen kaum zu entdecken, und bald verbinden sich mit den klassisch-romanischen Elementen auch Figuren aus dem heimischen Lustspiel; so treten schon 1578 zu Wanstead neben Schäfern und Jägern, die um die Maienkönigin streiten, (germanischer Brauch!) auch eine ehrbare Bürgerfrau und ein burlesker Schulmeister auf. Daß unter den mythologischen Personen besonders häufig Diana erscheint und zu allerhand Huldigungen für die jungfräuliche Königin Anlaß giebt, ist selbstverständlich. Auf dem Theater sind pastorale Elemente erst seit 1580 nachzuweisen, wo Peeles *Arraignment of Paris* und Lylys *Galathea*, sowie *Loves' Metamorphosis* aufgeführt wurden. Die Gattung scheint bis 1600 sehr beliebt gewesen zu sein; auch Shakespeares «Wie es euch gefällt» gehört dazu; es finden sich darin eine ganze Reihe von Motiven, die für die Schäfer-Dramen typisch sind: ein Wald als Ort der Handlung, Verkleidung von Hofleuten als Schäfer, unerwiderte Leidenschaft, die zu einer ziemlich verwickelten Herzensverkettung führt, an Bäume geheftete Liebesschwüre u. s. w. Wie in den Festzügen, so war auch

auf dem hauptstädtischen Theater die Verbindung von mythologischen und heimischen Elementen beliebt; italienische Einflüsse sind jedoch auch hier nicht stark.

Frederick S. Boas teilt in der Fortnightly Review N. S. LXV 212, LXVI 519 einige neu entdeckte Schriftstücke mit, die auf Kyds und Marlowes Leben neues Licht werfen (sie sollen in einer Ausgabe von Kyds Werken erscheinen, die Boas für die Oxford University Press vorbereitet). Am 11. Mai 1593 beschließt der Geheime Rat, den Verfasser einer Schmähschrift (*libell*) ermitteln zu lassen, die auf dem holländischen Friedhofe von London angeheftet war. Es scheint nun, daß man in Kyd den Thäter vermutete; am Tage darauf findet bei ihm eine Haussuchung statt, die zwar nicht das gewünschte Ergebnis liefert, aber doch mit seiner Verhaftung endet, da man unter allerhand Papieren ein «atheistisches» Glaubensbekenntnis fand, aus dem Boas einen Teil abdruckt. Daß Kyds Verhaftung wirklich mit der Sitzung des Geheimen Rates zusammenzubringen ist, scheint daraus hervorzugehen, daß Kyd später in seinem Briefe an den Lord Siegelbewahrer Puckering ausdrücklich seine Unschuld an dem '*libell laid unto my chardg*' beteuert. In demselben Briefe sucht er auch alle Schuld an der «atheistischen» Erklärung (diese Bezeichnung ist unzutreffend; nur die Gottheit Christi wird darin geleugnet) auf Marlowe zu werfen; Marlowe sei der Verfasser; das Schriftstück müsse vor zwei Jahren (1591) zufällig unter seine eigenen Papiere gekommen sein, als er mit jenem zusammengewohnt habe. Das beschlagnahmte Dokument macht den Eindruck einer Verteidigungsschrift und scheint an einen Bischof gerichtet zu sein. Boas erinnert nun daran, daß Marlowe nach Vaughans Zeugnis (*The Golden Grove* 1600) vierzehn Jahre früher ein Buch gegen die Dreieinigkeit geschrieben haben soll, und es ist möglich, daß er sich damals bereits vor einem geistlichen Gericht zu verantworten hatte. Daß Marlowe gleich darauf (20. Mai) verhaftet wurde, aber schon am 1. Juni, noch vor Beendigung des Verfahrens, ein tragisches Ende gefunden hat, ist bekannt. Kyd verwahrte sich energisch gegen jede Übereinstimmung mit Marlowes Ansichten, leugnete auch jede engere Freundschaft mit ihm, wirft ihm sogar Zügellosigkeit und Grausamkeit vor (im Brief an Puckering, aus dem Boas einige bisher unbekannte Stellen mitteilt). Auch für Kyd scheint der Prozeß traurige Folgen gehabt zu haben, trotzdem es zu einer Verurteilung nicht kam. Dafür sprechen einige Andeutungen in der Vorrede zur Übersetzung von Garniers Cornelie (1594), auch einige nicht im Original vorkommende Verse, die er der Heldin in den Mund legt — hierdurch wird auch die schwankende Datierung des Dramas gestützt; — ferner mag der buchhändlerische Mißerfolg der Cornelie mit des Übersetzers geschädigtem Ruf zusammenhängen, vielleicht auch das Ausbleiben einer Übersetzung von Garniers Porzia, die Kyd der Gräfin Pembroke versprochen hatte.

Eine dunkle Anspielung aus einer Schrift Robert Greenes wird durch einen Fund E. Koeppels (Archiv für neuere Sprachen CII 357) in ein neues Licht gerückt. In der Vorrede zu seiner Geschichtensammlung '*Perimedes The Blacke-Smith*' (1588) beschwert sich Greene über die Angriffe zweier Dichter, die auf der Bühne sein Motto '*Omne tulit punctum*' verhöhnt haben. Der eine Gegner ist unter allen Umständen Marlowe, die Persönlichkeit des anderen, der als *blaspheming with the mad preest of the sonne* geschildert wird, hat dagegen zu mancherlei Vermutungen (Marston, Kyd) Anlaß gegeben. Koeppel weist nun nach, daß im Jahre 1594 ein *Enterlude of the lyfe and Deathe of Heliogabilus* in das Buchhändlerregister eingetragen wurde. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Heliogabalus der Sonnenpriester ist, den Greene im Auge hat, und es ist dann mit der Möglich-

keit zu rechnen, daß Marlowe in Gemeinschaft mit einem Unbekannten dies verloren gegangene Drama verfaßt hat.

2. Aus Shakespeares Leben.

An Shakespeares Bemühungen um ein Wappen erinnert Sidney H. Burchell (in «Literature» vom 13. Mai 1899). Im Jahre 1596, wo Ralph Brooke Wappenherold war, hatten des Dichters Bestrebungen noch keinen Erfolg; damit hängt es vielleicht zusammen, daß er in den Lustigen Weibern von Windsor den etwas komischen Ehemann Ford als Mr. Brook auftreten läßt. Dies wird um so wahrscheinlicher, als in der Folioausgabe von 1623 der Name Brook in Broome umgeändert ist (trotzdem dadurch das Wortspiel mit brook «Bach» zerstört wird!); Brooke war kurz vorher mit den übrigen Wappenherolden, darunter Augustine Vincent, in eine heftige Fehde verwickelt worden, und Jaggard, der Drucker der Folio, hatte eine Schmähschrift Vincents gegen Brooke gedruckt und durch eigene Beiträge vermehrt. Es mag sein, daß ein Jahr später Umstände eingetreten waren, die einen neuen Angriff gegen Brooke gefährlich machten. Vergl. darüber noch einen Vortrag Sidney Lees, von dem die Times (21. Februar 1899) ausführlich berichtet.

3. Einzelne Werke Shakespeares.

American discussions of Lee's biography of Shakespeare occupy themselves largely, as is natural, with his theory of the *Sonnets*. The best review is that of W. J. Rolfe in The Critic, August 1899. Against Lee's Theory that the sonnets were mostly written in 1593 and 1594 and were mere poetical exercises, Rolfe advances these arguments with others. If such were their character S. must have written them for publication and the success of his earlier poems would have ensured a favorable reception. Richard Field, publisher of *Venus and Adonis* and *Lucrece*, would have urged their publication or some pirate like Thorpe would have published them long before 1609, as was the case with the sonnets of Sidney, Constable and Daniel. But Jaggard's ill-success with the *Passionate Pilgrim*, 1599, for which only two of S.'s sonnets could be obtained, showed how hard it was to get hold of Shakespeare's work, though more than a hundred of his sonnets were probably, on the testimony of Meres, 1598, in existence among the author's private friends. «Is it not evident that the poems must have been carefully guarded by these friends on account of their personal and private character?» Nor till a decade later did any one succeed in getting hold of them for publication. Nothing could have kept a hundred and fifty poems by so popular an author so long out of print, if there had not been strong personal reasons for maintaining their privacy. Rolfe dates the sonnets 1597—98.

Von anderen Gegnern sei vor allem Hermann Conrad erwähnt, der in der Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung Nr. 15—18 (9.—30. April 1899) sich ausführlich mit Lee auseinandersetzt.

Conrad hält nachdrücklich daran fest, dass die schwarze Dame keine fingierte Persönlichkeit, sondern wirklich eine treulose Geliebte Shakespeares gewesen sei. Wenn Shakespeare in den Liebessonetten konventionelle Bilder und petrarkische Concetti braucht, wenn er mit den Vorstellungen der italienisch-platonischen Liebesphilosophie arbeitet wie alle anderen zeitgenössischen Dichter, so folgt daraus nur, dass er sich des herrschenden lyrischen Stils bedient, was jeder andere jugendliche Dichter auch gethan haben würde. Und wenn das Besingen brünetter Damen

etwas Konventionelles sein soll, nur weil Sidney ebenfalls die dunklen Augen seiner Geliebten preist, so würde doch daraus folgen, dass auch Sidney's Gedicht sich an eine imaginäre Geliebte wende, während seine Stella doch allgemein mit Penelope Devereux identifiziert wird. Ferner ist Lee's Theorie in sich selbst widerspruchsvoll; er nimmt sechs Sonette aus, in denen Shakespeare wirkliche Liebeserlebnisse geschildert haben soll; aber da in einem dieser Gedichte die Geliebte als dunkelfarbig bezeichnet wird, werden wohl alle Sonette, in denen von einer brünetten Frau die Rede ist und schliesslich auch alle übrigen, in denen die dunkle Dame erwähnt wird, einen autobiographischen Hintergrund haben. Und diese Annahme wird um so zwingender, als die kokett-verführerischen, wie die geistvollen, selbstgewissen und energischen Frauengestalten von Shakespeares Jugenddramen meist brünett sind, ferner gegen Ende seiner dichterischen Laufbahn die dämonische Ägypterkönigin Kleopatra; auch die blonde Käthe des alten Stückes von der Widerspenstigen Zähmung wird bei ihm «braun in Farbe wie die Haselnüsse». — Auch über den Adressaten der Freundschaftssonette ist Conrad anderer Meinung als Lee; wie er bereits in früheren Schriften ausgeführt hat, glaubt er ein enges persönliches Verhältnis des Dichters nicht mit Southampton, sondern mit dem Grafen Essex annehmen zu müssen.

Andere Einwendungen erhebt Arnold Schröer in den «Grenzboten» vom 6. und 13. Juli 1899. Er hält namentlich Lee's Deutung des Wortes *begetter* = Verschaffer für unmöglich, womit dann auch alle Folgerungen aus dieser Erklärung wegfallen. Jedoch weist Alfred Ainger (Athenaeum 1899 I, S. 59, 120) noch einige recht moderne Beispiele für diesen Gebrauch von *beget* nach, wodurch Lee's Hypothese eine bedeutsame Stütze erhält.

Shakespeares Lucretia erfährt eine eingehende Untersuchung durch Wilhelm Ewig (Anglia XXII 1, 343, 393). Das Versmaß der Dichtung zeigt einige Ähnlichkeiten mit Daniels Metrik; als Quellen werden Livius und Ovid ermittelt; Einwirkung Chaucers läßt sich wenigstens vermuten. Die Handlung schließt sich im Allgemeinen eng an die Vorlagen an, doch hat Shakespeare zwei Nebenfiguren (Dienerin und Bote) eingefügt, die zu dramatisch wirksamen Episoden Anlaß geben, allerdings auch eine große Scene (Lucretia vor den Bildern von der Zerstörung Trojas), die den Gang der Handlung über Gebühr verlangsamt und nur sehr locker mit dem Ganzen verknüpft ist. Ferner zeigt Shakespeare eine echt dramatische Vorliebe für sinnfällige Schilderungen und starke Farben. Die ganze Handlung ist aus der Welt des klassischen Altertums in eine höfisch-ritterliche Atmosphäre gerückt. Interessant ist die Stellung des Gedichtes in Shakespeares Entwicklungsgange; besonders fällt der Gegensatz zu dem etwa gleichzeitigen Richard III. ins Auge; Tarquinius ist keine dämonische Kraftgestalt wie jener und der Tarquinius der Quellen, sondern ein zwiespältiger, zwischen wollüstiger Gier und quälenden Gewissensbissen schwankender Charakter. Eine eingehende Stiluntersuchung sucht euphuistische Elemente im Gedicht und in der Widmung nachzuweisen; einige Exkurse beschäftigen sich mit Übereinstimmungen zwischen der Lucretia und Daniels Gedichten, sowie Marlowes Hero und Leander; beide sollen für einige Einzelheiten mit als Quelle gedient haben.

In Shakespeares Richard III. findet G. Sarrazin (Englische Studien XXV 300) einige bemerkenswerte Übereinstimmungen mit Lady Pembrokes Übersetzung von Garniers Marc Antoine, die im Jahre 1592, also wenige Jahre vor Richard III. erschien.

Das Vorbild zum Pfarrer Evans in den Lustigen Weibern von Windsor soll nach Notes and Queries 9. Serie III 381, 474 ein Pfarrer Hugh Evans gewesen sein, der 1546 zu Sherborne in Gloucestershire bei einem Testament als Zeuge dient und mit einem wallisischen Pfarrer Hugh Evans (wie häufig ist der Name!) in Gloucestershire identisch sein soll (!), der ein Puritaner war und den Unterricht seiner Buben arg vernachlässigte, wie wenigstens ein Bericht aus dem Jahre 1642 (!) bezeugt.

Wichtiger sind einige neue Vermutungen über die Entstehungszeit von Julius Cäsar. Thomas Platters Tagebuch, aus dem Gustav Binz (Anglia XXII 546) einige Stellen mitteilt, berichtet von einer «Tragedy vom ersten Keyser Julio Caesare», die am 21. September 1599 jenseits des Wassers (also wohl am rechten Themseufer) «in dem streüwinen Dachhaus» (Globustheater ?) «mitt ohngefahr 15 personen . . gar artlich» agieret worden sei; «zu endt der Comedien dantzeten sie ihrem gebrauch nach gar überauß zierlich, ye zween in mannes vondt 2 in weiber kleideren angethan, wunderbahrlich mitt einanderen.» Das Schweigen von Francis Meres und die Anspielung Thomas Weevers' rückt das Drama in die Zeit von 1598—1601; indessen führte Shakespeares Truppe im Jahre 1594 ein anderes Cäsarstück auf, das möglicher Weise noch 1599 gespielt wurde. Doch weist ein Mitarbeiter der Notes and Queries (9. Serie III) nach, daß Shakespeares Stück sicher diesem Jahre zuzuteilen ist. Einmal ergiebt sich aus der Vorrede zu Weevers' *Mirror of Martyrs* (1601), daß er sein Buch schon zwei Jahre vorher vollendet hatte, daß also schon 1599 die Reden des Brutus und Antonius bekannt waren; ferner bezieht sich eine Anspielung in Ben Jonsons *Every Man out of his Humour* (1599), '*Then coming to the pretty animal, as reason long since is fled to animals, you know*' doch ziemlich sicher auf Antonius' Wort: '*O judgment, thou art fled to brutish beasts, And men have lost their reason.*'

Im Magazin für Litteratur (LXVIII 702 u. ö.) und in der Beilage dazu, den Dramaturgischen Blättern (II 201 u. ö.) unterzieht Eugen Reichel allerhand Hamletprobleme einer eingehenden Erörterung. Reichel hat eine ihm neu scheinende litterarische Methode entdeckt, die «zur Hauptsache . . . in der streng kritischen Prüfung jedes, auch des kleinsten Motives . . . mit steter Beziehung auf das Ganze . . . und aller an dieses sich knüpfenden Erscheinungen und Thatsachen» besteht, oder vielmehr bestehen soll; in Wahrheit scheint sie eine Art Emanzipation des Geistes zu sein, die mit den überlieferten Texten voll souveräner Willkür schaltet und luftige Hypothesen durch mehr als dürftiges Beweismaterial zu stützen bestrebt ist. Der Verfasser ist s. E. «zu Ergebnissen gelangt, die nach und nach den Horizont der Menschheit mindestens ebensosehr erweitern werden, wie ihn einst die neue Wahrheit des Kopernikus oder die Entdeckung Amerikas erweiterten», (Dram. Bl. II. 350), und dabei spricht er dies Geständnis «ohne jede Überhebung» aus, da seine Entdeckerarbeit «nur eine, für die reifere Menschheit allerdings höchst wichtige, Begleiterscheinung seiner eigentlichen, rein künstlerischen, Lebensarbeit ist.» Bisher beschränken sich die Leistungen des neuen Entdeckers darauf, daß er an einigen wirklichen (z. B. Sendung Hamlets nach England, Fortinbrasszene, Abschied Hamlets von Ophelia) und eingebildeten Kompositionsschwierigkeiten Anstoß nimmt, daß er ferner auf die wenig klare Charakterisierung einzelner Personen, besonders der Königin, aufmerksam macht; d. h. die neue Methode hat vor der Hand nur das geleistet, was einige ihrer weniger selbstbewußten Anhänger schon lange gethan hatten; entschieden originell ist jedoch der Versuch, alle Schwierig-

keiten durch eine Hypothese zu erklären, die mit der des Kopernikus nur die Kühnheit gemein hat: Alles, was der neuen Methode echt zu sein scheint — gar zu viel ist es nicht —, stammt von Shakespeare, der in seinen Mußestunden übrigens auch Bacons philosophische Werke geschrieben hat — alles übrige fällt auf Bacons Konto, und auch Ben Jonson scheint eine Hand im Spiel gehabt zu haben; Shakespeare bedenkt der Verfasser mit fast so enthusiastischem Lob, wie sich selbst; Bacon und sein Spießgesell kommen dagegen sehr schlecht weg; sie haben z. B. aus der Abschiedsscene zwischen Hamlet und Ophelia die «widerwärtigste des ganzen Stückes» gemacht und sind daran schuld, daß uns «für die anscheinend so tiefsinnigen Thorheiten des uns durch Meister Bacons Liebenswürdigkeit überlieferten «Hamlet» nur ein schier endloses Hohngelächter übrig bleibt» — eine Behauptung, die sich sicher mannigfach variieren ließe.

Über Shakespeares Sturm handelt W. G. Gosling in «Literature» vom 8. und 15. April 1899 (vgl. auch die Nummern vom 22. April und 3. Juni). Er bemerkt eine Reihe von auffälligen Übereinstimmungen zwischen dem Drama und William Stracheys (1612 erschienenem) Bericht über den Untergang der *'Sea Venture'* im Jahre 1609, ohne aber zu untersuchen, ob dieselben Einzelheiten nur bei Strachey oder auch in einem der übrigen Reiseberichte zu finden sind.

Against the belief of Lee that Shakespeare wrote Wolsey's farewell in Henry VIII., W. J. Rolfe («The Critic», Feb. 1899) argues that even if Shakespeare imitated Fletcher's eleven-syllable lines, «he was incapable of a line like *'This is the state of man: to-day he puts forth'*. A Verse of that type, with the eleventh syllable accented . . . was never written except by John Fletcher.»

4. Würdigung Shakespeares.

Über das Wachsen der Tragik bei Shakespeare handelt Lewis Campbell in der Fortnightly Review N. S. LXVII 135. Schon Gedichte wie Venus und Adonis und Lucretia verraten in manchen kleinen Zügen einen tiefen Ernst, und auch in den ausgelassensten Komödien finden sich immer Stellen, die all die mannigfachen Schicksale der Menschen im Lichte einer edlen Philosophie betrachten; ja oft genug, besonders im Kaufmann von Venedig, reicht das Lustspiel bis an die Grenze der Tragödie. Noch auffälliger tritt das Wachsen tragischer Elemente in den Trauerspielen hervor; Shakespeare beginnt mit einer ziemlich äusserlichen, blutrünstigen Tragik, die verbunden mit plötzlicher unvermittelter Reue und allerhand Kompositionsmängeln an ältere Stufen des Dramas erinnert; wenige Jahre später schreibt er Hamlet und Othello, in denen die Tragik nicht nur gesteigert, sondern noch mehr vertieft und verinnerlicht ist. Wird aber hier der erschütternde Eindruck des Ganzen durch allerhand kleine humoristische Züge gemildert, so erreicht Shakespeare im Macbeth den Höhepunkt der Tragik (doch auch kleine humoristische Züge, z. B. die Rede des Pförtners II 3!), um sich dann in den letzten Stücken zu leichteren, romantischen Stoffen hinzuwenden.

Am 13. Juli 1899 hat Jules Clarétie im Londoner Lyceumtheater über Shakespeare und Molière einen bemerkenswerten Vortrag gehalten, der in der Fortnightly Review N. S. LXVI 317 abgedruckt ist. Der berühmte französische Akademiker zieht einen interessanten Vergleich zwischen den beiden grossen Dichtern; beide sind ihm typisch für die nationalen Eigentümlichkeiten ihres Volkes, und beide ausgezeichnet durch Eigenschaften, die sie weit über ihre nationale Sphäre erheben und ihre Werke zum unvergänglichen Besitztum aller Völker ge-

macht haben. In ihren Dramen finden sich oft überraschende Berührungspunkte. Jaques' und Timon's bitteren Pessimismus stellt Molière gleich vollendet im Menschenfeind Alceste dar; durch Eifersucht wird Alceste zum Hass gegen die Geliebte aufgestachelt; seine Worte finden eine interessante Parallele in Othello's wilden Verwünschungen gegen Desdemona; Sganarelles niedrig-philisterhafte Auffassung von der Ehre hat schon Falstaff mit merkwürdig ähnlichen Worten vorgetragen. «Natur» ist Shakespeares Losungswort; ihr zu folgen, befiehlt er seinen Schauspielern, ganz wie Molière es that; die Natur stellen beide in immer neuen Formen in ihren Dramen dar, und zeigen so trotz aller Verschiedenheiten in Werken und Anschauungen doch stets genug Berührungspunkte, um Molière einem Engländer verständlich zu machen und ebenso Shakespeare einem Franzosen.

5. Erklärung einzelner Stellen.

In a note upon Lucrece 183 f. (Modern Language Notes, XIV 372) Prof. Bright offers a new interpretation of the lines '*he doth despise his naked armour of still-slaughter'd lust*'. «Lust is for the moment overcome, it is felled *dead*, slaughtered *still* (adj.).» «He now sees and «despises» the flimsiness of his argument in favor of lust, his «naked» *argument*, his «naked armour». — Of Sonnet 1, 13—14,

Pity the world, or else this glutton be,
To eat the worlds' due, by the grave and thee

Bright says (ibid.) «the grammatical construction requires *by the grave and thee* to restrict *due*. The intended meaning is therefore «The world's due (at the hands of, or owed) by the grave and thee». —

On the expression '*heat an acre*' in

'*You may ride's*
With one soft kisse a thousand furlongs, ere
With Spur we heat an Acre.' (The Winters's Tale I, 2, 94),

an expression which according to Capell, quoted by Furness in his edition, has not been traced, M. B. Anderson (The Dial, Jan. 1, 1899) suggests the french parallel *brûler le pavé.*

Nach der herkömmlichen Auffassung vom Fortschritt der Handlung im Macbeth beginnt mit dem 4. Akte ein neuer Tag. Jedoch hält A. C. Wheelock (Modern Language Notes XV 163) es für unmöglich, dass die Scenen III 4 und III 6 mit ihren verschiedenen Berichten von Macduffs Haltung gegenüber dem Usurpator auf denselben Tag fallen können. Er möchte daher zwischen III 4 und III 5 einen grösseren Zwischenraum annehmen; muss aber dazu die Interpunktion von III, 4, 130 ff in einer Weise ändern, die mir wenig annehmbar erscheint. Die Lesart

I hear it by the way; but I will send:
There's not one of them but in his house
I keep a servant fee'd. I will to-morrow. (= zu Macduff senden; Cambr., Furn. setzen ein Komma und ziehen diesen Satz zu dem folgenden):
And betimes I will [,] to the weird sisters . . .

t doch wohl etwas gezwungen.

6. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger.

Gegen Lee's Behauptung, dass Shakespeare's Sonette von Drayton beeinflusst seien, wendet sich H. C. Beeching (Literature vom 19. August 1899). Er möchte Draytons Gedichte nicht wie Lee meist in das Jahr 1594 verlegen, sondern verteilt sie nach der Reihenfolge ihres Erscheinens auf eine längere Reihe von Jahren. Damit tritt aber auch die Quellenfrage in ein anderes Licht. Die ersten Sonette (Idea's Mirrour, 1594) lehnen sich an Daniel an, die zweite Sammlung (1599) an Sidney, in geringem Masse an Shakespeare; erst in den späteren, 1605 und 1619 gedruckten Gedichten, zeigt sich Shakespeare's Einfluss deutlich in Stil und Rhythmus; Beeching kommt also zu dem Schlusse, dass Drayton von Shakespeare beeinflusst ist, nicht umgekehrt.

Über einige Sonettisten aus dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bringt Harold Littledale (Athenaeum vom 21. Jan. 1899, S. 82) einige neue Vermutungen. Thomas Lodge veröffentlichte im Jahre 1593 eine Gedichtsammlung «Phillis», in der er auf einige «Geschwister» Bezug nimmt, die einst den Amyntas beweinten, jedoch «zwiefach in den Schatten gestellt worden seien». Man hat geglaubt, dass Lodge hier auf seine Vorgänger Abraham Fraunce und Thomas Watson Bezug nehme, die beide Tassos «Aminta» übersetzt hatten. Jedoch weist Littledale nach, dass ein anderer Sonettist, William Smith, in seiner Sammlung «Chloris» (1596) gesteht, allerhand Blumen verwendet zu haben, die dem Amintas gehörten, und es stellt sich heraus, dass Smith an verschiedenen Stellen allerhand Motive und Wendungen aus Lodges Phillis herübernimmt. Nun sprechen einige Gründe dafür, dass die Sammlung «Phillis» zum grossen Teil eine Neubearbeitung von Lodges verlorenen Jugendgedichten ist, und der Schluss liegt somit nahe, dass Smith eine Sammlung von Lodges Sonetten gekannt hat, die den Titel «Amintas» führte. Vielleicht wurden diese ersten Erzeugnisse seiner Muse durch Watsons und Fraunces gleichnamiges Werk «zwiefach in den Schatten gestellt».

Eine dunkle Stelle in Marstons erster Satire:

Tell me, browne Ruscus, hast thou Gyges ring,
That thou presum'st, as if thou wert unseene?
If not, why in thy wits half capreall,
Lettst thou a superscribed letter fall?
And from thyselfe unto thyselfe dost send
And in the same thyselfe thyselfe commend?

in der man eine Anspielung auf Ben Jonson hat sehen wollen, erfährt eine neue Beleuchtung durch Harold Littledale im Athenaeum vom 1. April 1899 (S. 400). Er erinnert daran, das Davies seine «Orchestra», *'this suddaine, rash, half capreol of my wit'* seinem Freunde Richard Martin *'mine ownselves better halfe'*, zueignete. Hieraus ergiebt sich wohl, dass Marston an dieser Stelle auf Davies Bezug nimmt.

Über John Donne, einen der interessantesten Charaktere der englischen Renaissance, veröffentlicht Arthur Symons in der Fortnightly Review (N. S. LXVI 734) eine ausführliche Studie. An der Hand der neuveröffentlichten Briefe entwirft er eine Schilderung dieses seltsamen Charakters. Ein krankhafter Thatendrang, ohne Zweifel verursacht durch ein nervöses Leiden, lässt ihn sein Leben lang nicht zur Ruhe kommen. Er durchforscht die entlegensten und verschieden-

artigsten Wissensgebiete, wird Soldat, Diplomat, der Vertraute hoher Herren, wechselt seine Religion, schreibt apologetische Traktate für den Protestantismus und bringt es dabei fertig, trotz streng christlicher Überzeugungen den Selbstmord für erlaubt zu erklären und mit verstandesmässiger Kälte alle Moralgebote durch eine spitzfindige, jesuitische Kasuistik zu ersetzen. Eine unheimliche Regsamkeit des Geistes treibt ihn überall zum Originellen, Unerhörten, giebt ihm die Fähigkeit, jederzeit, auch in den Augenblicken grösster Schwäche und wildester Leidenschaft, seine eigenen Empfindungen bis aufs Kleinste zu analysieren. In seinen Gedichten vermeidet er mit Absicht alles Alte, vorher Dagewesene; er schafft sich eine neue Metrik, die freilich Jonsons Entsetzen erregen musste, jedes seiner Bilder ist unerhört, originell; selbst medizinische, alchymistische und juristische Kunstausdrücke weiss er in Liebesgedichten zu verwerten. Ein gewaltiges Begehren, eine ungewöhnliche Kenntnis der geheimsten Regungen des menschlichen Herzens spricht aus jeder Zeile seiner Werke, aber die Leidenschaft wird bei ihm oft brutal, überall herrscht der kalte, logisch argumentierende Verstand; und so hat er Gedichte geschaffen, die zwar dem Litterarhistoriker und Psychologen jederzeit das höchste Interesse abnötigen, aber doch nie ein Gemeingut seiner Nation sein werden. Einzelheiten aus Donnes Leben und Werken, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, werden erörtert im Athenaeum, Jahrgang 1899 I 723, 760, 802, 836.

Bereits im vorigen Shakespeare-Jahrbuch, S. 236, waren interessante Übereinstimmungen zwischen Shakespeare und seinem jüngeren Zeitgenossen Philipp Massinger durch W. v. Wurzbach hervorgehoben worden. Wie Emilia im Othello die völlige Gleichheit von Mann und Weib verficht, so wenden sich verschiedene Dramen Massingers energisch gegen die Unterwürfigkeit, in der die meisten Frauen seiner Zeit gehalten wurden, und erinnern so auffällig an Probleme unserer Tage. Ausführlicher werden die hierher gehörigen Stücke erörtert von A. L. Casherley (Westminster Review CLII 444). Im *Duke of Milan* behandelt Massinger einen Herodes- und Mariamne-Stoff. Der Herzog hat einen Freund damit beauftragt, seine Gattin zu töten, wenn er in der Schlacht umkäme. Dieser täuscht sein Vertrauen; die Herzogin bleibt zwar standhaft, verliert aber alle Liebe zu dem niedrig denkenden Gemahl, empfängt ihn mit eisiger Kälte und entflammt so seine wilde Eifersucht. Sie stirbt von der Hand ihres Gatten, aber vor dem Tode vergiebt sie ihm noch. Ein anderes Stück, *The Bondman*, kontrastiert die unwürdige Eifersucht eines Mannes und den weiblichen Stolz, der selbst durch entehrenden Verdacht nicht gebrochen werden kann; in *The Picture* will ein in ähnlicher Art verdächtiges Weib in ein Kloster gehen, weil ihr Selbstbewusstsein sich gegen entwürdigende Behandlung sträubt, — eine Nora des 17. Jahrhunderts; nur endet das Stück schliesslich doch noch glücklich. Massingers hohe Auffassung von weiblicher Würde geht aber Hand in Hand mit grosser Strenge gegenüber sittlichen Verfehlungen der Frau. In *The Fatal Dowry* ermordet ein betrogener Gatte seine Gemahlin; denn Gnade wäre in einem solchen Falle Sünde; und der Dichter tadelt ihn nur deshalb, weil er sich zum Richter in eigener Sache gemacht hat — eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit Shakespeares Othello.

Mit William Daborne, einem der nachshakespeareschen Dramatiker, beschäftigen sich eingehend A. E. H. Swaen (Anglia XX 153, XXI 373) und R. Boyle (Englische Studien XXVI 352). Swaen giebt zwei seiner Stücke, *A Christian Turned Turk* und *A Poor Man's Comfort*, neu heraus, nebst einigen Briefen des Dichters an Henslowe, die zwar nur geringes biographisches Material

liefern, aber doch erkennen lassen, daß Daborne noch fünf andere Dramen *(Matchevill and the Divell, The Arreignement of London, The Bellman of London, The Owle, The Shee Saynte)* in der Zeit von 1613 und 1614 verfaßt haben oder bei ihrer Abfassung beteiligt gewesen sein muß. Über sein Leben ist sonst noch zu erwähnen, daß er 1610 als einer der Queen's Servants erwähnt wird, bereits 1614 Geistlicher war, mehrere Ämter im Kirchendienst bekleidet hat und 1628 gestorben ist. Interessant ist Dabornes Sprache: er liebt es, das Relativum im Nominativ auszulassen, und zwar in einem Umfange, der bei kaum einem anderen Dramatiker anzutreffen ist. Diese sprachliche und allerhand metrische Eigentümlichkeiten benutzt nun Boyle, um nachzuweisen, wie weit Daborne an einigen Dramen beteiligt ist, die gewöhnlich unter Beaumonts und Fletchers Werken aufgeführt werden. Er gelangt zu dem Schlusse, daß bestimmte Teile von *Thierry and Theodoret* und *The Bloody Brother* ihm zuzuschreiben sind. Auch über die Datierung der Dabornesehen Werke glaubt er Neues beibringen zu können; *A Christian turned Turk* wurde 1612 gespielt, *The Bloody Brother* 1613/14 — d. h. in der Zeit, wo die verlorenen Stücke entstanden sind — *The Poor Man's Comfort* und *Thierry and Theodoret* 1617.

7. Nachleben Shakespeares.

Einen interessanten Beweis für den Einfluß Shakespeares auf die französische Bühne zur Romantikerzeit bringt A. L. Stiefel (Englische Studien XXVI. 337). Lemercier brachte im November 1816 ein Lustspiel *Le frère et la soeur jumeaux* auf die Bühne, ein ziemlich unbedeutendes Machwerk, das die Fabel von *Twelfth Night* in einer ihren alten Quellen näher kommenden Form dramatisiert. Das Ganze muß als ein ungeschicktes Plagiat Shakespeares bezeichnet werden, das sich stellenweise fast wie eine Parodie ausnimmt.

Hier sei noch erwähnt, daß auch Theodor Fontane, der Verfasser der prächtigen Englischen Reisebilder, vor langer Zeit eine Übersetzung des Hamlet unternommen hat, die nach H. Conrads Urteil (Litterarisches Echo II 16) zwar bei Fontanes mangelhafter Kenntnis des Englischen kein Meisterwerk werden konnte, indessen eine große Stilsicherheit und ein außerordentlich feines Verständnis für Shakespeare verrät.

8. Theater.

Die Bestrebungen der Elizbethan Stage Society sucht Sidney Lee in einem Aufsatze über «Shakespeare und die moderne Bühne» zu unterstützen (Nineteenth Century Jan. 1900, S. 146). Nach der herrschenden Meinung ist die Aufführung eines Shakespeareschen Stückes ein höchst gewagtes Unternehmen für einen englischen Theaterdirektor; er braucht dazu eine ungeheure Masse von Statisten und einen gewaltigen scenischen Apparat, der einen finanziellen Erfolg so gut wie unmöglich macht. Henry Irving will durch seine Shakespeare-Darstellungen etwa 100000 £ verloren haben. Andrerseits haben aber die Aufführungen von Phelps und Mrs. Warner in der Zeit von 1844—1862 im Sadler's Wells Theatre gezeigt, daß es sehr wohl möglich ist, fast alle Shakespeareschen Stücke zu spielen und doch dabei bedeutende Einnahmen zu erzielen, wenn man nur auf alle ballettartigen Ausstattungsversuche verzichtet. Aber auch nur so können Shakespeare-Aufführungen

auch für das Publikum einen Gewinn bedeuten; Shakespeare will durch sich selbst und auf das Herz wirken, nicht durch Regisseur und Theaterschneider auf das Auge. Je höher ein falscher Naturalismus die scenischen Hilfsmittel steigert, desto mehr sinkt die Leistung des Schauspielers; er läuft Gefahr, nur einen Kommentar zu den Ereignissen auf der Bühne zu geben, nicht die Handlung selbst darzustellen, und so kommt es denn, daß Shakespeares Rollen, — fast immer die schwierigsten, die es giebt, — oft von unfähigen Kräften dargestellt werden, und daß nicht nur der Unternehmer, sondern auch das Publikum den Werken des größten englischen Dichters nur ein recht geteiltes Interesse entgegenbringt.

Theaterschau.

Die *Elizabethan Stage Society*, über deren erfolgreiche Thätigkeit wir im letzten Jahrbuch berichtet haben, hat auch heuer ihre Bemühungen, das klassische Drama in London zu beleben, eifrigst fortgesetzt. Auch jetzt noch wird auf einfache und stilvolle Ausstattung und Darstellung gehalten, aber das Repertoire hat eine prinzipielle Änderung erfahren. Die Gesellschaft war gegründet worden zur Wiedererweckung des elisabethanisch-jakobitischen Dramas und führt daher auch ihren Namen. Aus praktischen Gründen jedoch, sowie mit Rücksicht auf ein größeres Publikum, stellte es sich als wünschenswert heraus, den Kreis, aus dem die aufzuführenden Stücke gewählt werden konnten, soweit wie möglich auszudehnen, so daß er jetzt die klassische Litteratur aller Völker und Zeiten umfaßt. Nicht mehr das historische Interesse ist maßgebend, sondern das rein ästhetische. Der Litterarhistoriker mag bedauern, daß so aus der elisabethanischen eine allgemeine Musterbühne wird, aber im Interesse der englischen Geschmacksentwicklung kann man diese Änderung, die sicher für die Londoner Theater von guten Folgen sein wird, nur billigen.

Die Aufführungen von 1899 umfaßten: Ben Jonsons «Alchemist», Swinburnes «Locrine», Calderons «Leben ein Traum» in Edw. Fitzgeralds Übertragung, Kalidasas «Sakuntala», Shakespeares «Richard II.» und Molières «Don Juan». Für 1900 — Februar bis September — waren geplant: «Hamlet» nach der ersten Quarto, Miltons «Samson Agonistes» und Coleridges Übersetzung des «Wallenstein».

Neben dem hauptsächlich mit Rücksicht auf die Cambridger Examina gewählten Richard II. erregt bei uns die Aufführung des Hamlet nach der Quarto 1 am 21. Febr. 1900 das größte Interesse, das noch dadurch gesteigert wird, daß Anfang März auf dem Londoner «Lyceum» das Stück nach der Quarto 2 von Benson gespielt wurde. Man konnte hier am besten die beiden Versionen auf die Bühnenwirkung hin gegeneinander abwägen. Als größter Unterschied fällt bei der Aufführung die verschiedene Länge auf. Während Q_1 in den vorgeschriebenen $2^1/_2$ Stunden gespielt werden konnte, brauchten Benson und seine Kollegen $5^1/_2$ Stunden für ihre Darstellung. Freilich mag hierbei immer noch ein kleiner Teil auf die durch moderne Theatereinrichtung bedingte Verzögerung kommen. Bei der Aufführung im Lyceum, die von $3^1/_2$ bis $10^1/_2$ Uhr dauerte, ließ man eine Pause von $6^1/_2$ bis 8 Uhr eintreten. Jedenfalls ging schon hieraus hervor, daß Q_1 sich bei

weitem bequemer spielen ließ als Q_1. Außerdem aber berichten Augenzeugen, daß erst durch eine solche Aufführung klar werde, daß die 1. Quarto nicht nur eine verstümmelte Version des Textes von Q_2 sein könne, sondern ein wirkungsvolles Drama, in dem die Racheidee voransteht. Kostüm und Ausstattung waren wieder streng elisabethanisch, ja man ging hierin diesmal sogar so weit, die Frauenrollen von männlichen Darstellern spielen zu lassen. Man liest überrascht auf dem Theaterzettel als «Queen» den Mr. Edgar Playford, und als «Ophelia» den Master A. Bartington angeführt. Auch an den Bühnenanweisungen des Originals wurde streng festgehalten. In der Scene am Grab der Ophelia trug Hamlet ein Piratenkostüm — ein Zug, den man nach der Schilderung von Hamlets Entweichung für berechtigt hielt. Die streng stilvoll gehaltene Musik hatte A. Dolmetsch unter sich. Offenbar verderbte Stellen des Textes wurden nach der Folio verbessert.

Es wäre sehr zu wünschen, daß eine solche Aufführung wiederholt würde, womöglich zu einer Zeit, wo auch kontinentale Shakespearefreunde Gelegenheit zur Theilnahme hätten. Die Wichtigkeit der lebendigen Darstellung der Corambis-Version für die an ihre litterarhistorische Stellung geknüpften Fragen ist ja ohne weiteres einleuchtend. Die *Elizabethan Stage Society* hat sich durch diese Aufführung ein großes Verdienst erworben, vor allem ihr Direktor, William Poel, der nicht nur das Unternehmen ins Leben gerufen hat und mit unermüdlichem Eifer leitet, sondern ihm auch in großherziger Weise finanziell aus der Not geholfen hat.

Erwähnt sei noch, daß die Gesellschaft auch den Bau eines Shakespeare-Memorial-Theater an der Stelle des alten Globetheaters beabsichtigt.

W. K.

Über das Unternehmen der Sarah Bernhardt, ihre Schauspielkunst auch am Hamlet zu erproben, ist oben, S. 249 ff., von kundiger Hand geurteilt worden. Der Versuch war, wie dort ausführlicher gezeigt ist, nicht neu; bisher ungewohnt war aber jedenfalls Sarah Bernhardts Bestreben, aus dem melancholisch-philosophischen Prinzen einen geklügelten, preziösen, tändelnden Rokokohöfling zu machen. Diesen Hamlet einem mit Shakespeare vertrauten Publikum lebenswahr und ergreifend vorzustellen, gelang selbst einer Sarah Bernhardt nicht; in diesem Sinne äußerten sich fast alle deutschen und englischen Kritiken. Noch weniger Anklang fand Adele Sandrocks gleichartiges Unternehmen.

Einen großen Erfolg erzielte dagegen Eleonore Duse als Kleopatra. Einzelne Scenen, wie der Auftritt mit dem Boten und Kleopatras Tod haben einen geradezu riesenhaften Eindruck hinterlassen; ziemlich allgemein wurde jedoch die italienische Bearbeitung abgelehnt, die mit dem Shakespeareschen Text in mehr als freier Weise umspringt. Hierbei sei eine knappe kritische Übersicht erwähnt, die Hermann Conrad (Litterarisches Echo II 109) den verschiedenen deutschen Bearbeitungen von Antonius und Kleopatra angedeihen läßt. Leo (1870) und Oechelhäuser kürzen zu unbarmherzig, Laube (1854) schaltet mit ungebührlicher Freiheit, dichtet sogar einen großen Höhepunkt im dritten Akte hinzu, Dingelstedt geht noch weiter; er schont nicht einmal Shakespeares Charakterisierung der Hauptfiguren. Am meisten schätzt Conrad die neueste Bearbeitung von Eugen Kilian, die trotz gewaltiger Kürzungen das Wesentliche beibehält.

In Berlin hat die Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft am 7. Mai 1899 Shakespeares Troilus und Cressida aufgeführt. Trotz vorzüglicher

Leistungen einzelner Schauspieler (namentlich Marie Reisenhofer als Cressida und Albert Heine als Thersites sind zu nennen) kam es zu keinem rechten Erfolge: der Regisseur Wolfgang Kirchbach hatte nicht nur die für Hektors Charakterisierung unentbehrliche Abschiedsscene zwischen dem Troerführer und den Seinen gestrichen, sondern auch in — historisch unrichtiger — Pietät gegen Shakespeare Griechen und Trojaner in Renaissancekostüme gesteckt und auf jeden Scenenwechsel verzichtet. Das Publikum konnte in dem Stück daher nur eine tolle Parodie auf die homerische Welt erblicken.

Auf der Comédie Française ging am 25. Februar 1899 Othello in einer Bearbeitung von Jean Aicard mit Mounet Sully und Mlle. Lara in Scene und erzielte einen großen Erfolg. W. D.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1899.

Aachen (Stadttheater, Dir. P. Schrötter). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m. — Othello, 1 m. — König Richard III., 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Aachen (Bernarts-Theater, Dir. J. W. Bernarts). Othello (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky und M. Reisenhofer a. G.)

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. P. Liebig). Romeo und Julia, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Bittong und Bachur). Romeo und Julia, 3 m. — Hamlet, 3 m. — Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. C. Schröder). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Othello (Voß), 1 m.

Baden i. d. Schweiz (Stadttheater, Dir. E. v. Klinkowström). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Hans Gregor). König Lear, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Frz. Ellmenreich a. G.) — Ein Wintermärchen, 1 m.

Basel (Stadttheater, Intendanz). Der Kaufmann von Venedig, 3 m.

Bayreuth (Königl. Opernhaus, Dir. Steng-Krauß). Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Berlin (Kgl. Schauspielhaus). Julius Cäsar (Schlegel), 48 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Othello, 1 m. (Tauber a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Tauber a. G.) — Hamlet, 1 m. — Coriolan, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Das Wintermärchen, 1 m.

Berlin (Neues Königl. Opern-Theater). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Julius Cäsar, 1 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. O. Brahm). Romeo und Julia (Schlegel), 5 m. — Hamlet (Schlegel), 6 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. Intendant A. Prasch). Ein Wintermärchen, 2 m. — Othello, 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — (Dir. Dr. Paul Lindau). Romeo und Julia, 3 m.

Berlin (Lessingtheater, Dir. Dr. Otto Neumann-Hofer). Antonio u. Cleopatra, 2 m. (Duse-Gesellschaft).

Berlin (Schillertheater, Dir. Dr. R. Löwenfeld). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 14 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 4 m. — Was ihr wollt, 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 15 m.

Berlin (Luisentheater, Dir. Rich. Anger). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 7 m.

Berlin (Friedrich-Wilhelmstädt. Theater, Dir. M. Samst). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.

Berlin-Charlottenburg (Theater des Westens, Dir. M. Hofpauer). Troilus und Cressida, 1 m. (Frl. Reisenhofer a. G.)

Bern (Stadttheater, Dir. Antal Udvardy). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Bernburg (Viktoriatheater, Dir. A. Sussa). Othello, 1 m.
Beuthen O.-Schl. (Stadttheater, Dir. C. Waldemar). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Bochum (Stadttheater, Dir. P. Conradi). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet, 1 m. (Dir. H. Norbert). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Bonn (Stadttheater, Dir. Jul Hofmann). Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 1 m.
Brandenburg a. d. H. (Sommertheater, Dir. Hch. Hohl). Othello, 1 m.
Braunschweig (Herzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Die Komödie der Irrungen, 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. (1 m. in Wolfenbüttel). — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. (Frz. Ellmenreich a. G.)
Bremen (Stadttheater, Dir. Fr. Erdmann Jesnitzer). Julius Cäsar, 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Die Zähmung der Widerspenstigen (Deinhardstein), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Othello (Voß), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Joh. Fischer). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello, 1 m.
Breslau (Stadttheater, Lobetheater und Thaliatheater, Dir. Dr. Th. Löwe). Was ihr wollt, 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Tieck-Elze), 2 m. (Agnes Sorma a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 7 m. — Antonius und Cleopatra, 1 m. (Duse a. G.)
Breslau (Deutsches Theater, Dir. A. v. Arnim). Ein Sommernachtstraum, 4 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Bromberg (Stadttheater, Dir. Leo Stein). Die bezähmte Widerspenstige (Tieck), 1 m. (Agnes Sorma a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 6 m. — König Richard II. (Oechelhäuser), 3 m.
Brünn (Stadttheater, Dir. A. C. Lechner). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Kainz a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Kainz a G.)
Celle (Sommertheater, Dir. Rich. Grünberg). Hamlet, 1 m. (Anton Hartmann a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (w. o.)
Chemnitz (Stadttheater, Dir. Rich. Jesse). Hamlet, 1 m. (W. Porth a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.
Czernowitz (Stadttheater, Dir. Fz. Schlesinger). Hamlet, 1 m.
Danzig (Stadttheater, Dir. Hch. Rosé). König Lear, 1 m. (Dr. Pohl a. G.) — Ein Wintermärchen, 2 m. — Othello, 1 m.
Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Dessau (Herzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
Detmold (Sommertheater, Dir. E. Becker). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Dorpat (Stadttheater, Dir. Bretschneider). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Dortmund (Stadttheater, Dir. J. Pollak). Othello, 1 m.
Dortmund, Hameln u. Bielefeld (Stadttheater, Dir. C. Waldemar). Othello, 3 m. (Matkowsky a. G.)
Dresden-Neustadt (Kgl. Schauspielhaus). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Froboese a. G.) — Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. (Thimig a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. (1 m. Thimig a. G.) — Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 2 m. — Macbeth (Dingelstedt), 2 m.
Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Eug. Staegemann). Hamlet, 2 m. (1 m. R. Christians a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Christians a. G.)
Duisburg (Stadttheater, Dir. Eug. Staegemann). Die Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Eisenach (Stadttheater, Dir. R. Possin). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.
Elbing (Stadttheater, Dir. C. Beese). Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 2 m.
Elberfeld (Stadttheater, Dir. Hans Gregor). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Lear, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Ellmenreich a. G.)
Ems (Kurtheater, Dir. D. Karl). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.)
Erfurt (Stadttheater, Dir. C. Becker). Romeo und Julia, 2 m. — Hamlet.

2 m. — Julius Cäsar, 5 m. — König Heinrich IV., 1 m.

Essen (Stadttheater, Dir. L. Ockert). Hamlet, 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Krause), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Flensburg (Stadttheater, Dir. E. Fritzsche). Coriolan (Schlegel-Tieck), 3 m. — König Richard III., 1 m.

Frankfurt a. M. (Opernhaus). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — (Schauspielhaus). Hamlet, 3 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — König Lear, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Lewinsky a. G.) — Othello, 2 m. — Die Zähmung der Widerspenstigen, 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 3 m.

Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. Hch. Hohl). Romeo und Julia (Schlegel). 1 m. — Hamlet, 1 m.

Freiberg (Stadttheater, Dir. Max Neumann). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Freiburg (Stadttheater, Kommission). König Lear Schlegel-Tieck), 2 m.

Friedrichroda (Kurtheater, Dir. R. Hock). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello, 1 m. (w. o.)

Gadderbaum (Sommertheater, Dir. Hans Knapp). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Gera (Fürstl. Theater, Dir. Gg. Kurtscholz). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 3 m.

Gleiwitz u. Oppeln (Stadttheater, Dir. J. Ricklinger). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Giessen (Stadttheater, Dir. Kruse-Helm). König Lear, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Gladbach-M. (Stadttheater, Dir. Oskar Schlegel). Othello, 1 m.

Glogau (Stadttheater, Dir. Ludwig Hansing). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Görlitz (Stadttheater, Dir. Anton Hartmann). Romeo und Julia, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 4 m. (1 m. in Bunzlau). — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Göttingen (Stadttheater, Dir. Norb. Berstl). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (w. o.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Graz (Theater am Franzensplatz und am Stadtpark, Dir. Otto Purschian.) König Lear, 2 m. — Othello, 3 m. (Matkowsky a. G.) — Romeo und Julia, 4 m. — Hamlet, 3 m. (2 m. Matkowsky a. G.) — Ein Sommernachtstraum, 8 m.

Grünberg (Stadttheater, Dir. O. v. Hanstein). Othello, 1 m.

Guben (Stadttheater, Dir. Sascha Hänseler). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Halle a. S. (Stadttheater, Dir. M. Richards). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — König Lear (Voß), 1 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. Wiecke a. G.)

Halle a. S. (Thaliatheater, Dir. E. M. Mauthner). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.)

Hamburg (Stadttheater, Dir. Bittong u. Bachur). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m.

Hamburg (Thaliatheater, Dir. Bittong u. Bachur). Viel Lärm um Nichts, 2 m.

Hamburg (Ernst Drucker-Theater, Dir. Ernst Drucker). Othello, 2 m.

Hanau (Stadttheater, Dir. Jaritz u. Oppmar), Romeo und Julia, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. in Homburg, 1 m. in Offenbach).

Hannover (Königliches Theater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 2. T. (Dingelstedt), 1 m. — Macbeth, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Hannover (Residenztheater, Dir. Carl Waldmann). Der Kaufmann von Venedig (Lewinsky), 1 m.

Hannover (Union-Theater, Dir. Hermann Jäger). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Harburg a. Elbe (Stadttheater, Dir. Hugo Gerlach). Der Widerspenstigen Zähmung, 6 m. (1 m. in Wandsbeck, 1 m. in Barmbeck, 1 m. in Hamburg, freie Bühne. — (Dir. Herm. Jäger). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello (Voß), 2 m.

Heidelberg (Stadttheater, Dir. W. E. Heinrich). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Heilbronn (Aktientheater, Dir. Steng-Krauß). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Hildesheim (Sommertheater, Dir. Norbert Berstl). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m. — König Lear, 2 m.

Hirschberg u. Brieg (Stadttheater, Dir. Jul. Ewers). Othello (Schlegel-Tieck),

1 m. (Matkowsky a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Ein Wintermärchen, 1 m.

Jauer (Stadttheater, Dir. G. Hubert). Othello (Voß), 1 m.

Innsbruck (Stadttheater, Dir. A. Ranzenhofer). Hamlet, 2 m. — Othello, 2 m.

Karlsruhe (Großherzogl. Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Kilian), 3 m. (1 m. in Baden). — Der Sturm (Schlegel-Kilian), 3 m.

Kassel (Königl. Theater). Hamlet (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m. — König Lear (Voß), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Kempten (Stadttheater, Dir. J. Heydecker). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Kiel (Stadttheater, Dir. E. O. Beling). Julius Cäsar, 7 m. — Ein Sommernachtstraum (Tieck), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Max Pohl a. G.)

Kiel (Schillertheater, Dir. Fr. Wriedt). Othello, 1 m.

Kissingen (Königl. Theater, Dir. Otto Reimann). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.)

Koblenz (Stadttheater, Dir. Aug. Graßl.) Viel Lärm um Nichts (Holbein), 1 m. (Frz. Ellmenreich a. G.) — Othello, 1 m.

Koburg (Herzogl. Hoftheater). Othello (Tieck), 2 m.

Köln a. R. (Stadttheater, Dir. J. Hofmann). König Richard III. (Schlegel), 1 m. — König Richard II. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV. 1 T. (Dingelstedt), 1 m. (C. Häußer a. G.) — König Heinrich IV. 2 T. (Dingelstedt), 1 m. (w. o.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. — Imogen-Cymbelin (Bulthaupt), 2 m.

Kolberg (Stadttheater, Dir. E. Reubke). Romeo und Julia, 1 m. (Matkowsky a. G.)

Königsberg (Stadttheater, Dir. A. Varena). Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Lützenkirchen, 1 m. M. Grube a. G.) — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. (Lewinsky a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Grube a. G.)

Konstanz (Stadttheater, Dir. Rud. Schaper). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Kottbus (Stadttheater, Dir. Ad. Steinmann). Othello, 1 m.

Krefeld (Stadttheater, Dir. Anton Otto). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Lahr (Stadttheater, Dir. W. Möller). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Laibach (Landestheater, Dir. Frz. Schlesinger). Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Max Löwenfeld a. G.)

Landshut (Stadttheater, Dir. C. M. Brakl). Othello, 1 m.

Leipzig (Stadttheater, Neues u. Altes). Romeo und Julia (Schlegel) 7 m. — König Lear (Schlegel-Tieck) 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m.

Libau i. Russl. (Stadttheater, Dir. Jul. Corneck). Othello, 1 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. E. W. Herrmann). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m.

Liegnitz (Wilhelmtheater, Dir. R. Goeschke). Die bezähmte Widerspänstige (Baudissin - Deinhardstein), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (w. o.)

Limbach u. Crimmitschau (Stadttheater, Dir. Triebel-Schlegel). Othello, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. —

Lindau a. B. (Stadttheater, Dir. Hans Robert). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Linz a. Donau (Landestheater, Dir. A. Cavar). Ein Wintermärchen, 1 m.

Lodz i. Russl. (Thaliatheater, Dir. Alb. Rosenthal). Ein Wintermärchen, 2 m. — Othello, 3 m. (Kraußneck a. G.)

Lübeck (Stadttheater, Dir. M. Heinrich). König Heinrich V. 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Laube), 1 m. (Max Grube a. G.) — Hamlet, 1 m. (Max Grube a. G.) — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m.

Lübeck (Tivolitheater, Dir. Frz. Fuchs). Othello, 1 m. (Aug. Grube a. G.)

Lüneburg (Stadttheater, Dir. O. Drescher). Hamlet, 1 m.

Luzern (Stadttheater, Dir. Gustav Thies). Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Tieck), 2 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. A. Cabisius). Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Max Grube a. G.) — Hamlet, 1 m. (in Bernburg.)

Magdeburg (Victoriatheater, Dir. Sascha Hänseler). Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Othello (Schegel-Tieck) 1 m. w. v. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. (Frl. Friedhoff a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Behrend a. G.)

Mainz (Stadttheater, Dir. R. Simons). Julius Cäsar (Simons), 1 m. — (Dir. Emil Steinbach). — Othello, 2 m.

Mannheim (Großherz. Hof- u. Nationaltheater). Othello (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (Lewinsky a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 4 m. (1 m. in Worms). — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Marburg (Museumssaal, Dir. Otto Beck). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Meiningen (Herzogl. Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel), 2 m. — Othello (West-Schlegel), 1 m.

Memel u. Tilsit (Stadttheater, Dir. E. Hannemann). Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m.

Milwaukee u. Chicago i. Amerika (Deutsches Theater, Dir. Welb und Wachsner). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Reicher a. G.) — Othello, 2 m. (w. o.)

Mühlhausen i. Els. (Thaliatheater, Dir. Carol. Schroth-Collot). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Hamlet, 1 m.

München (Königl. Hof- und Nationaltheater). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Was ihr wollt, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m. — König Lear, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — (Residenztheater). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

München (Volkstheater, Dir. Frz. Hilpert). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m.

Nauheim-Bad (Kurtheater, Dir. C. v. Maixdorff). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Matkowsky a. G.)

Neisse u. Schweidnitz (Stadttheater, Dir. R. Goeschke). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

New-York i. A. (Germaniatheater u. Irving-Place-Theater, Dir. Gust. Amberg). Hamlet, 2 m. — Othello, 5 m. (L. Resemann a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 3 m.

Oldenburg i. Gr. (Großherzogl. Theater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck) 1 m.

Pforzheim (Saisontheater, Dir. C. Urbans, Erben, Otto Reuss). Romeo u. Julia, 3 m.

Pilsen (Deutsches Theater, Dir. Paula Frinke). Othello, 1 m.

Plauen i. V. (Stadttheater, Direktor S. C. Staack). Othello, 5 m. (1 m. in Hof). — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Pössneck (Stadttheater, Dir. A. Eng). Othello, 1 m.

Posen (Stadttheater, Dir. W. Felix). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Hamlet, 2 m. — Othello, 1 m.

Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. F. Pochmann). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Lear (Öchelhäuser), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.

Potsdam (Konzerthaus, Dir. Th. Brock), Othello, 1 m.

Prag (Neues deutsches Theater, Dir. Angelo Neumann). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. — (1 m. Martha Elbrig, 1 m. Kainz a. G.)

Pressburg (Stadttheater, Dir. E. Raul). Ein Wintermärchen, 1 m.

Rathenow (Stadttheater, Dir Jul. Irwin). Othello, 2 m.

Ratibor (Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Regensburg (Stadttheater, Dir. Fz. Gottscheid). Der Kaufmann von Venedig, 3 m. (1 m. Carl Schönfeld a. G.) — Othello, 1 m.

Riga (Stadttheater, Dir. Ludw. Treutler). König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Richard III., 1 m. — Romeo und Julia, (Schlegel), 4 m.

Rostock i. M. (Stadttheater, Dir. Rich. Hagen). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Lear, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Saalfeld (Stadttheater, Dir. R. Possin). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. in Pößneck)

Saalfeld u. Rudolstadt (Dir. Paul Zimmermann). Othello, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhard-

stein), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m (in Bautzen)

Saarbrücken (Neues Theater, Dir. Heinrich Reuter). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Salzbrunn (Kurtheater, Dir. Jul. Ewers). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin - Deinhardstein), 1 m. (Matkowsky a. G.)

Schwerin (Großherzogl. Hoftheater). Romeo und Julia, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 4 m.

Spandau (Neues Stadttheater, Dir. R. v. Braunschweig). Othello, 1 m.

Spremberg (Stadttheater, Dir. A. Thiede). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Stade (Tivolitheater, Dir. O. Drescher). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Stargard i. P. u. Neuruppin (Stadttheater, Dir. M. Walden). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.

Stendal (Stadttheater, Dir. Gg. Schaffnit). Othello, 1 m. (Signora di Garda als Othello).

Stettin (Stadttheater, Dir. Jacques Goldberg). Die bezähmte Widerspenstige (Tieck), 1 m. (Agnes Sorma a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Lewinsky a. G.) — Antonius und Kleopatra (E. Kilian), 1 m. — Julius Cæsar (Schlegel), 10 m. (1 m. Kraußneck, 2 m. Kraußneck und Matkowsky a. G.)

Stettin (Elysiumtheater, Dir. F. Gluth). Othello, 1 m.

Stettin (Bellevuetheater, Dir. L. Resemann). Hamlet, 1 m. (Kainz a. G.)

St. Gallen (Stadttheater, Dir. Jul. Türk). Hamlet, 1 m. (Frl. Sandrock als Hamlet).

Stockholm (Königl. Theater). Othello, 1 m. (Französ. Gesellschaft) — Hamlet, 1 m. (w. o.)

Stolp i. P. (Stadttheater, Dir. A. de Nolte). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

St. Petersburg (Deutsches Theater in der »Palme«). Othello (Voß), 2 m.

Stralsund (Schauspielhaus, Dir. C. Kauffmann). König Lear, 2 m. — Hamlet, 4 m. (1 m. in Greifswald).

Strassburg i. Els. (Stadttheater). König Heinrich IV., 1 T. (Öchelhäuser), 1 m. — König Heinrich IV., 2 T. (w. o.) 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Stuttgart (Königl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — König Lear, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 1 m.

Swinemünde (Stadttheater, Dir. Richard Hagen). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Teplitz (Stadttheater, Dir. F. Witte-Wild). Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Kohlrausch), 2 m. — Othello, 2 m.

Trier (Stadttheater, Dir. Ferd. Steinle). Hamlet, 1 m.

Troppau (Stadttheater, Dir. Hch. Jantsch). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Ulm (Stadttheater, Dir. G. R. Kruse). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Weimar (Großherzogl. Hof-Theater). Cymbelin (Öchelhäuser), 2 m.

Wien (K. K. Hofburgtheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 3 m. — Coriolan (Wilbrandt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Förster), 5 m. — König Heinrich V. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Richard III (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m.

Wien (Deutsches Volkstheater, Dir. E. v. Bukovics). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Wien (Kaiser - Jubiläums - Stadttheater, Dir. A. Müller - Guttenbrunn). Der Kaufmann von Venedig, 8 m.

Wien (Raimundtheater, Dir. Ernst Gettke). Hamlet (Schlegel), 4 m. (Frl. Sandrock als Hamlet).

Wien (Jantsch-Theater, Dir. August Lischke). Othello, 3 m.

Wiener - Neustadt (Stadttheater, Dir. Wiedemann). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Wiesbaden (Königl. Schauspiele). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m.

Wittenberge (Stadttheater, Dir. A. Albert). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Würzburg (Stadttheater, Dir. Otto Reimann). Othello, 1 m. (Reicher a. G.) — (Dir. Hch. Adolphi). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Romeo und Julia, 2 m. — Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Zittau (Stadttheater, Dir. D. Karl). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. in Döbeln). — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Hamlet, 1 m. (Wiecke

a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Zürich (Stadttheater, Dir. Prof. K. Skraup). König Richard III., 2 m. — Timon von Athen, 2 m.

Zwickau u. Reichenbach i. V. (Stadttheater, Dir. Benno Koebke). Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 2 m. — Othello, 2 m.

Nach vorstehender Statistik sind somit von 179 Theatergesellschaften 24 Shakespearesche Werke in 806 Aufführungen zur Darstellung gebracht und zwar verteilen sich diese wie folgt:

Othello	149	mal	durch	84	Gesellschaften,
Romeo und Julia	103	„	„	50	„
Der Kaufmann von Venedig	99	„	„	56	„
Hamlet	95	„	„	57	„
Die bezähmte Widerspenstige	88	„	„	52	„
Julius Cäsar	81	„	„	9	„
Ein Sommernachtstraum	46	„	„	19	„
Ein Wintermärchen	28	„	„	17	„
Viel Lärm um Nichts	28	„	„	9	„
König Lear	28	„	„	19	„
Was ihr wollt	10	„	„	6	„
König Richard III.	10	„	„	9	„
Coriolan	6	„	„	3	„
König Richard II.	4	„	„	2	„
König Heinrich IV. 1 T.	4	„	„	4	„
Die Komödie der Irrungen	4	„	„	2	„
Antonius und Cleopatra	4	„	„	3	„
Imogen-Cymbelin	4	„	„	2	„
Der Sturm	3	„	„	1	„
König Heinrich IV. 2. T.	3	„	„	3	„
König Heinrich V.	3	„	„	3	„
Macbeth	3	„	„	2	„
Timon von Athen	2	„	„	1	„
Troilus und Cressida	1	„	„	1	„

Außerdem gelangte «Die bezähmte Widerspenstige» in der Holbeinschen Bearbeitung als «Liebe kann Alles» an einer Anzahl kleinerer Bühnen zur Aufführung.

Leipzig, im Mai 1900. Armin Wechsung.

Shakespeare-Bibliographie

1897, 1898 und 1899.

(Mit Nachträgen zur Bibliographie in Band I—XXXIII des Jahrbuchs.)

Von

Albert Cohn.

Es wird in Erinnerung gebracht, daß die Bibliographie Recensionen, Theaterberichte, bildliche Darstellungen und musikalische Werke in der Regel nicht verzeichnet. Nur ausnahmsweise finden Artikel dieser Art Aufnahme.

I. ENGLAND und AMERIKA.

a. Texte.

A new Variorum edition of Shakespeare. Edited by Horace Howard Furness. Vol. XI. The Winter's Tale. Vol. XII. Much Ado About Nothing. Philadelphia: J. B. Lippincott Company. London: [Vol. XI] 10 Henrietta Street, Covent Garden. [Vol. XII] 36 Southampton Street, Covent Garden, 1898—99. 8⁰. pp. xiii, 432; xxxiii [ii], 420.

Text of the First Folio. — Vol. XI: 'A feature of this edition, — wherein it stands alone — is that, after each reading recorded in the textual notes the names follow of those editors who have adopted that reading; the student can thus estimate, at a glance, the weight of authority'. — (Preface). — Vol XII: 'In this edition attempt is made to give, in the shape of textual notes, on the same page with the text, all the various readings from the Second Folio, down to the latest critical edition of the play' etc. — (p. 404).

Appendix. Vol. XI: The text. — Date of composition. — Source of the plot, including the text of *The historie of Dorastus and Fawnia.* — English criticisms. Hermione. Paulina. Leontes. Perdita. Autolycus. — German criticisms. — French criticisms. — Unity of time, place and action. — Duration of action. — Music. — Jordan's ballad. — Actors. Lady Martin. Mary Anderson. — Garrick's version: *Florizel and Perdita.* (All of Garrick's share is given). — Scenery and costume. — Plan of the work, etc. — List of editions collated in the textual notes. — List of books from whom citations have been made. — Index.

Appendix. Vol. XII: The text. — Date of composition. — Source of the plot, including text of *The fift booke of Orlando Fvrioso* [Harington's translation, third ed., 1634]; *The Faerie Queene,* book II, canto IIII [ed. of 1596, reprinted by Grosart]; Bandello; Belle-Forest; Jacob Ayrer *Die schöne Phaenicia* [in English from Albert Cohn's 'Shakespeare in Germany']; J. J. Starter's *Timbre de Cardone* [a synopsis of the plot from Athenaeum, 10. Nov. 1877, by Edmund W. Gosse]; Heinrich Julius, Duke of Braunschweig *Vincentius Ladislaus* [a digest from Holland's edition]; *Chaereas and Callirrhoe,* a late-Grecian romance by Chariton (from Jahrbuch XXXIV, 339); *Tirante el Blanco* [from Dunlop's sketch]. — English criticisms. — Division of acts. — Loue labours wonne. — Duration of action. — German criticisms. — French criticisms — Actors. — Costume. — Identification of characters. — German, French, Spanish and Italian translations of 'Sigh no more, Ladies, sigh no more'. — *The universal passion* (a comedy acted in 1736.) — List of editions collated in the textual notes. — List of books. — Index.

Reviewed. Vol. XI: Athenaeum. L. No. 3685, June 11, 1898, p. 766. — Academy, L. No. 1374, Sept. 3, p. 222: Shakespeare's year. — Literature. Vol. II (1898), p. 439. — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 307; XXXV, 322, by A. B[randl]. Vol. XII: Jahrbuch XXXVI, 302, by A. B[randl].

The works of William Shakspere. Edited from the original texts by H. Arthur Doubleday, etc. *(The Whitehall Shakspere).* Vol. VIII—XII. Westminster: Archibald Constable and Co., 1897—99. Imp. 16⁰.

Contents.

Vol. VIII (1897). Poems. — King Henry VIII. pp. 510. Vol. IX (1898). Titus Andronicus. — Romeo and Juliet. — Troilus and Cressida. pp. 298. Vol. X (1898). Julius Caesar. — Hamlet. — Othello. pp. 450. Vol. XI (1899). K. Lear. — Macbeth. — Timon of Athens. — Pericles. pp. 504. Vol. XII (1899). Coriolanus. — Antony and Cleopatra. — Cymbeline. pp. 164.

Cf. Jahrbuch XXIX/XXX, 325; XXXIII, 307.

Plan of the work: Vols 1—4, Comedies, ed. by H. A. Doubleday, R. Elson, and T. Gregory Foster. — Vols 5—8, Histories and Poems, ed. by T. G. Foster. — Vols 9. 10, Tragedies, ed. by T. G. Foster. — Vols 11. 12, Tragedies, ed. by H. A. Doubleday and T. G. Foster.

Reviewed: Literature. L., July 8, 1899 (Vol. 5, p. 15). — (Vol. 11 and 12: Athenaeum. L. No. 3745, Aug. 5, 1899, p. 203).

Works. The Complete Works, etc. Edited with a glossary by W. J. Craig. *(The Oxford Shakespeare).* Oxford: Clarendon Press [1892]. 8⁰. pp. viii, 1264.

Cf. Jahrbuch XXXIII, 308.

Works. Edited by Howard Staunton. With 831 illustrations by Sir John Gilbert, engraved by the brothers Dalziel. New edition. 3 vols. London: George Routledge and Sons, 1897. Imp. 8⁰. pp. 2392.

Staunton's first edition, including the same illustrations, has been published in 3 vols by G. Routledge and Co. in 1858—60. Numerous subsequent editions have been noticed in the preceding parts of our bibliography.

Works. *(The Handy Stratford edition).* 13 vols. Philadelphia: David McKay, 1897. 16⁰.

Works. With life, glossary etc., prepared from the texts of the first Folios and the Quartos. Compared with recent commentators by the Editor of 'The Chandos Classics'. *(The Albion edition).* New edition. London: Fred. Warne and Co., 1897. cr. 8⁰. pp. 1152.

Cf. Jahrbuch XXVII, 324.

Works. (With an abridgment of Evangeline O'Connor's Index to Shakspere's Works). *(The Avon edition.)* London: Kegan Paul, Trübner and Co., Ltd., 1897. Royal 8⁰. pp. viii, 1111.

Reviewed: Athenaeum. No. 3632, June 5, 1897. p. 755.

Cf. Jahrbuch XXII, 287; XXVII, 325; XXXIII, 309.

Works. From the text of Johnson, Steevens and Reed. With biographical sketch by Mary Cowden Clarke. Edinburgh: Nimmo, Hay and Mitchell, 1897. Royal 8⁰. pp. 736.

Edinburgh Library of Standard Authors.

Works. Shakspeare for Sixpence. The complete works of William Shakspeare. London: Western Mail, Ltd. Cardiff: Tudor Printing Works, 1897. fol. pp. 365.

Cf. Jahrbuch XXXIV, 417, and *infra* Deutschland *s. v.* Zabel (Eugen).

Works. Shakespeare's Plays and Poems. *(The Holiday edition.)* New York: New Amsterdam Book Co., 1897. 8⁰. pp. 1107.

Works. A new Variorum edition of Shakespeare. Edited by Horace Howard Furness. Student's edition. Vol. I. Romeo and Juliet. Vol. II. Macbeth. London: J. M. Dent and Co., [Philadelphia printed] 1897. 8⁰.

Cf. Jahrbuch VI, 371, and X, 384.

WORKS. The Royal Shakspere. The poet's works in chronological order, from the text of Professor Delius. With The Two Noble Kinsmen and Edward III, and an introduction by F. J. FURNIVALL. With original illustrations. 3 vols. London: Cassell and Co., Ltd., [1898]. Royal 8°. pp. 1634.

Published in parts from 1896 to 1898. — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 309. — A cheaper edition issued at the same time.

WORKS. Complete Dramatic and Poetical Works of Shakespeare. Edited by Israel GOLLANCZ. 39 vols. With engraved frontispieces. Philadelphia: David McKay, [1898]. 24°.

Reprint of the English Temple Edition on inferior paper. Each volume has a historical and critical preface and a vocabulary and notes by Israel GOLLANCZ. — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 308.

WORKS. Complete Dramatic and Poetical works of Shakespeare. Edited by Israel GOLLANCZ. 10 vols. Philadelphia: David McKay [1898]. 16°.

The same as to contents as the above edition, with the addition of a life of the poet, by John S. HART, reprinted from the Avon ed., Philad., 1887. — *Cf.* Jahrbuch XXIV, 216.

WORKS. *(The Pocket Falstaff edition).* 40 vols. London: Bliss, Sands and Co., 1898. 16°.

Each vol. a single work.
All's Well that Ends Well. pp. 116. — Antony and Cleopatra. pp. 140. — As You Like It. pp. 104. — The Comedy of Errors. pp. 76. — Coriolanus. pp. 144. — Cymbeline. pp. 144. — Hamlet. pp. 152. — King Henry IV., parts 1 and 2. pp. 116 and 128. — King Henry V. pp. 124. — King Henry VI., 3 parts. pp. 112, 128, 124. — King Henry VIII. pp 128. — King John. pp. 106. — Julius Caesar. pp. 100. — King Lear. pp. 138. — Love's Labour's Lost. pp. 108. — Macbeth. pp. 100. — Measure for Measure. pp. 110. — The Merchant of Venice. pp. 100. — The Merry Wives of Windsor. pp. 108. — A Midsummer Night's Dream. pp. 84. — Much Ado About Nothing. pp. 100. — Othello. pp. 136. — Pericles. pp. 96. — King Richard II. pp. 112. — King Richard III. pp. 152. — Romeo and Juliet. pp. 122. — The Taming of the Shrew. pp. 104. — The Tempest. pp. 92. — Timon of Athens. pp. 100. — Titus Andronicus. pp. 104. — Troilus and Cressida. pp. 136. — Twelfth Night. pp. 100. — The Two Gentlemen of Verona. pp. 92. — The Winter's Tale. pp. 124. — Sonnets and Poems. pp. 128. — Venus and Adonis. The Rape of Lucrece. pp. 126. — Glossary and biographical notes to the works of Shakespeare. pp. 118.

WORKS. With introduction and notes by Henry Norman HUDSON. *(The Harvard edition).* With 36 etchings by L. MONZIES, from drawings by H. PILLÉ, on Japanese paper. 12 vols. Boston: Dana Estes and Co., [without date].

Cf. Jahrbuch XVIII, 302; XXVII, 324.

WORKS. Edited by Charles KNIGHT. London: George Routledge and Sons, 1898. cr. 8°. pp. 1082.

The Best Books. — Charles Knight's first edition has been published in 8 vols 18[39—]42 with illustrations.

WORKS. Edited by Charles KNIGHT. London: George Routledge and Sons, 1898. 8°. pp. 770.

Indispensable Series of Standard Books.

WORKS. *(The Falstaff edition.)* New edition. London: Bliss, Sands and Co., 1898. Royal 8°. pp. iv, 1100.

Cf. Jahrbuch XXXIII, 310.

WORKS. Edited, with introduction and notes, by C. H. HERFORD. 10 vols. London: Macmillan and Co., Ltd., 1899. cr. 8°. I: pp. xix, 390. II: pp. 572. III: pp. 508. IV: pp. 500. V: pp. 542. VI: pp. 520. VII: pp. 521. VIII: pp. 418. IX: pp. 400. X: pp. 510. — (New York: The Macmillan Co.).

Eversley Series of English Classics. — Also a reissue of the plays in separate volumes, 1900.

Contents

I: General introduction. — Love's L. L. — Comedy of Errors. Two Gentlemen of V. — Midsummer Night's Dream. — II: Taming of the Shrew. — Merchant of V. — Merry Wives of W. — Twelfth Night. — As You Like It. — III: Much Ado. — All's Well, etc. — Measure for Measure. — Troilus and Cressida. — IV: Pericles. — Cymbeline. — Winter's Tale. — Tempest. — V: Henry VI. 3 parts. — Richard III. — VI: K. John.

— Richard II. — Henry IV. 2 parts. — VII: Henry V. — Henry VIII. — Titus Andronicus. — Romeo and Juliet. — VIII: Julius Caesar. — Hamlet. — Othello. — IX: K. Lear. — Macbeth. — Antony and Cleopatra. — X: Coriolanus. — Timon of Athens. — Poems.

Reviewed. — Athenaeum. No. 3745, Aug. 5, 1899, p. 203. — Jahrbuch XXXV, 322, and XXXVI, 303 by A. B[RANDL].

WORKS. Pocket Portrait Shakespeare. Complete with glossary. (With notes on some portraits of Shakespeare. By W. S. BRASSINGTON. 8 vols. Glasgow: D. Bryce and Son [1899]. 32°. — The same on India paper.

Cf. infra s. v. BRASSINGTON (Will. S.).

WORKS. 4 vols. New York: Fred. A. Stokes and Co., 1899. — Also an India paper edition.

WORKS. With introductions, notes and glossaries by John DENNIS. Illustrations by Byam SHAW. *(The Chiswick Shakespeare).* London: George Bell and Sons, 1899—1900. 12°. — New York: The Macmillan Co.

Each volume containing a single play, with 6 illustrations. — Text of the Cambridge edition. Volumes published: Hamlet. pp. 174. — The Merchant of Venice. pp. 126. — The Tempest. pp. 118. — As You Like It. pp. 130. — Romeo and Juliet. pp. 148. — Macbeth. pp. 124. — Othello. pp. 156. — King John. pp. 128. — Winter's Tale. pp. 152. — King Lear.

Reviewed: Literature. May 20, 1899. (Vol. 4, p. 517). — The Athenaeum. L. No. 3745, Aug. 5, 1899, p. 203.

WORKS. Edited by Israel GOLLANCZ. *(The Larger Temple Shakespeare.)* Vol. I—VIII. London: J. M. Dent and Co., 1899—1900. cr. 8°. — New York: The Macmillan Co.

Printed in black and red, with photogravure frontispieces, and numerous illustrations in notes and glossary. — Also a Large-Paper Edition, limited to 135 copies, with numerous extra illustrations.

Each vol. cont. four plays printed in the order of the First Folio, to be completed in 12 vols. The chief difference from the Little Temple ed. is that it is printed in larger type. In the glossary and notes illustrative woodcuts have been introduced, and to some of the plays, in lieu of the frontispieces of the smaller edition, portraits of distinguished individuals, as Sir Phil. Sidney, James I, etc. have been prefixed. The editor has also slightly revised the work, giving additional notes, etc. The vols. are entirely without pagination. — *Cf.* Athenaeum, No. 3767, Jan. 6, 1900, p. 28.

WORKS. New edition. Vol. I—IV. London: George Newnes, Ltd., 1899. 12°. I: pp. 356. II: pp. 334. III: 380. IV: 294.

A reissue of the edition publ. in 1896, which was then on the wrappers accompanying each vol. designated 'The Stratford-on-Avon Shakespeare'.

WORKS. Vol. I. The tragedy of Hamlet. Edited by Edward DOWDEN. London: Methuen and Co., 1899. 8°. pp. xxviii, 237.

First instalment of a new and elaborate edition of Shakespeare's works by several hands, to be issued under the general editorship of Prof. DOWDEN. Each play with a full introduction, textual notes, and a commentary at the foot of the page.

Reviewed: Literature. London. Nov. 4, 1899 (Vol. 5, p. 435). — Nov. 11 and 25, (Vol. 5, p. 472, and 521) by Thomas TYLER, and by Marcel SCHWOB. — Nov. 18, 1899 (Vol. 5, p. 496) by Edward DOWDEN.
Academy. No. 1438, Nov. 25, 1899, p. 600. — Athenaeum. L. No. 3767, Jan. 6, 1900, p. 27 Jahrbuch XXXVI, 306, by A. B[randl].

WORKS. With a biographical introduction by H. Glassford BELL. With 65 photographs of eminent histrionic artists. London: W. Collins, 1900.

SHAKESPEARE'S PLAYS. New edition. *(The Handy-Volume Shakspeare).* 39 vols in a case. London: Bradbury, Agnew and Co., Ltd. [1898]. 32°.

Each volume containing a single play, with a glossary of words and phrases appended. — For another 'Handy-vol. Shakespeare', New York: A Cogswell and Co., 1880, *see* Jahrbuch XVI, 432.

THE DRAMATIC WORKS of Shakespeare. Annotated by S. W. SINGER. New edition. 10 vols. London: George Bell and Sons, 1899. — American ed. New York: The Macmillan Co., 1899. 16°.

Singer's first ed. has been published in 1826. Later editions are quoted in various parts of our bibliography.

THE SHAKESPEAREAN PLAYS of Edwin BOOTH. Edited by W. WINTER. 2 vols. Philadelphia: The Penn Publishing Co., 1899. 8°. pp. 568 u. 520.

Vol. I: Hamlet. — Macbeth. — Lear. — Jul. Caesar. — Merchant of Venice. — Vol. II: Othello. — Richard II. — Richard III. — Henry VIII. — Much Ado. — Katharine and Petruchio.

The plays are published exactly as performed by E. BOOTH, his cuttings and all of his stage business are also contained, with notes by the editor.

SELECT PLAYS OF SHAKESPEARE. (Clarendon Press Series) First Part of King Henry the Fourth. Edited by William Aldis WRIGHT. Oxford: Clarendon Press, 1897. 8°. pp. xxiv, 179.

Reviewed: Jahrbuch XXXV, 326, by W. FRANZ.

[SELECT PLAYS.] *(The Arden Shakespeare.)* Edited by E. K. CHAMBERS. Boston: D. C. Heath and Co., 1895—97. 16°.

Heath's English Classics.

Hamlet, ed. by E. K. CHAMBERS, pp. IV, 224. — Macbeth, ed. by E. K. CHAMBERS, pp. IV, 188. — Julius Caesar, ed. by A. D. INNES, pp. II, 143. — Twelfth Night, ed. by A. D. INNES, pp. IV, 153. — As You Like It, ed. by J. C. SMITH, pp. IV, 182. — Richard II, ed. by C. H. HERFORD, pp. 212. — A Midsummer Nights Dream, ed. by E. K. CHAMBERS. — Richard III, ed. by G. MACDONALD. — Henry V, ed. by G. C. MOORE.

Text based on Globe Edition. Each vol. with a glossary, an essay upon metre, an index, and appendices.

Reviewed: Modern Language Notes. Baltimore. June, 1897 (Vol. 12, col. 372—78), by Herbert Eveleth GREENE.

KING JOHN, K. RICHARD II, K. HENRY IV, K. HENRY V, K. EDWARD III.

English historical plays . . . arranged for acting as well as for reading, by Thomas Donovan. 2 vols. London: Macmillan and Co., 1896. 8°.

BELL'S READERS' Shakespeare. Condensed, connected and emphasized for school, college, parlour and platform by David Charles BELL. Vol. III. The comedies. London: Hodder and Stoughton, 1898. 8°. pp. 521. — (New York: Funk, Wagnalls and Co.)

Cf. Jahrbuch XXXIII, 311.

THE LOVERS' SHAKESPERE. Compiled by Chloe Blakeman JONES. Chicago: A. C. Mc Clurg and Co., 1897. 16°. pp. xiv, 194. — London: Gay and Bird, 1899.

Quotations from Shakespeare grouped under eleven other quotations: 1. The course of true love. — 2. Love-in-idleness. — 3. There was a man. — 4. She is a woman. — 5. I will live a bachelor. — 6. When I said I would die a bachelor I did not think I should live till I were married. — 7. So runs the world away. — 8. Yellow leaves, or none, or few. — 9. When truth is hid. — 10. There's rue for you, and here's some for me. — 11. Some odd quirks and remnants of wit.

THE LIGHT OF SHAKESPEARE. Passages illustrative of the higher teaching of Shakespeare's dramas. Compiled by Clare LANGTON. London: Elliot Stock, 1897, cr. 8°. pp. xx, 116.

SHAKESPEARE'S MEN AND WOMEN. An every day book, chosen and arranged by Rose PORTER. New York: E. R. HERRICK and Co. [1898]. 12°. pp. ii, 239.

Selections from the plays, sonnets and poems, arranged for daily reading, or for use as a reference work.

THE SHAKESPEARE ANTHOLOGY, 1592—1616, A. D., edited by Edward ARBER. Oxford: University Press. — London: Henry Frowde, 1899. cr. 8°. pp. vi, 312.

The British Anthologies, vol. 4. (An anthology of English lyrics in Shakespeare's time.)

Reviewed: Literature. Saturday Review. L. No. 2274, May 27, 1899. (Vol. 87, p. 660). London. June 10, 1899. (Vol. IV, No.: 23), p. 594. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Juli 29, 1899. No. 30, Sp. 1039, von Ldw. P[ROESCHOLDT].

SCENES FROM SHAKESPEARE for use in schools; selected and arranged by Mary L. WOODS. The story of the casket and rings, from The Merchant of Venice. London: Macmillan and Co., New York: The Macmillan Co. 1898. 8°. pp. 77.

THE SHAKESPEARE REFERENCE-BOOK, being some quotations from Shakespeare's plays, selected and arranged (in alphabetical order) by J. Stenson WEBB. London: Elliot Stock, 1898. cr. 8°. pp. 124.

Reviewed: The Antiquary. London. Jan. 1899.

THE CHILDREN'S SHAKESPEARE. Edited by E. NESBIT. Illustrated by Frances BRUNDAGE, M BOWLEY, and others. [New edition.] London: Raphael Tuck and Sons, Ltd., 1899. Royal 8°. pp. 96.

Cf. Jahrbuch XXXIII, 311.

THE SHAKESPEARE daily gem book and journal for birthdays. London: Ward, Lock and Co., [1899]. 16°.

THE CROWS of SHAKESPEARE. [Extracts from Shakespeare's plays, with illustrations] by J. B. Edinburgh: D. Douglas, 1899. fol. pp. 39 and plates.

ANTONY AND CLEOPATRA. New York: Cassell and Co., Ltd., 1899. 24°. pp. ii, 192.

Cassell's National Library. New series. Vol. 7, No. 332.

AS YOU LIKE IT. Edited with introduction, notes, glossary, and appendix, by A. W. VERITY. Cambridge: University Press [London: C. J. Clay], 1899. 12°. pp. cii, 256.

The Pitt Press Shakespeare. — *Cf.* Athenaeum. London. No. 3771, Feb. 3, 1900, p. 144.

AS YOU LIKE IT. With Notes, &c. by W. DYCHE. With 10 full-page illustrations by C. A. SHEPPERSON; also a portrait of Shakespeare and 4 pictures illustrating his life. London: Longmans, Green, and Co., 1900. cr. 8°. pp. 134.

The Swan Shakespeare. [For use in schools, with introductions, notes, and illustrations. Expurgated texts, suitable even for mixed classes.]

AS YOU LIKE IT. With 'The tale of Gamelyn'. New York: Cassell and Co., Ltd., 1899. 24°. pp. 192.

Cassell's National Library. New Ser. Vol. 7, No. 326.

CORIOLANUS. Edited by Edmund K. CHAMBERS. London: W. G. Blackie and Son, Ltd., 1897. 12°. pp. 250.

The Warwick Shakespeare. [A new series of the greater plays, suitable for students and candidates in the University local examination. General editor: Prof. C. H. HERFORD.]

Reviewed: Athenaeum. London. No. 3717. Jan. 21, 1899, p. 92.

CORIOLANUS. Edited by R. F. CHOLMELEY. London: Edward Arnold, 1897. 12°. pp. 200.

Arnold's School Shakespeare.

Reviewed: Academy. London. No. 1313, July 3, 1897, p. 10. — Athenaeum. London. No. 3639, July 24, 1897, p. 127.

CORIOLANUS. With introduction and notes by Walter DENT. New edition. London: W. G. Blackie and Sons, 1898. 16°.

Junior School Shakespeare. — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 312.

[CYMBELINE. Edited by A. J. WYATT. 1897].

Cf. Jahrbuch XXXIII, 312.

Reviewed: Academy. London No. 1305. May 8, 1897, p. 493.

HAMLET. Illustrated by Harold COPPING. London: Raphael Tuck and Sons, Ltd., [1897]. 4°. pp. 74.

HAMLET, Prince of Denmark. Illustrated by H. C. CHRISTY. New York: Dodd, Mead and Co., 1897. 8°. pp. 234. (Also a large-paper edition with the full-page plates on satin).

Hamlet ... as arranged for the stage by Forbes Robertson, and presented at the Lyceum Theatre on Saturday, September 21, 1897. With illustrations by Hawes Craven. London: Nassau Press, 1897. 4°. pp. 96.

Hamlet. Edited by Richard Grant White, with additional notes by Helen Gray Cone. Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1898. 16°.

Riverside Literature Series, No. 116.

Hamlet. New York: Cassell and Co., Ltd., 1899. 24°.

Cassell's National Library. New Series. Vol. 6, No. 301.

King Henry v. With introduction, and notes explanatory and critical for use in schools and classes by Henry N. Hudson. Boston: Ginn and Co., 1896. 8°. pp. 194.

Reviewed: Archiv für das Studium der neueren Sprachen etc. Braunschweig. Juni 1899 Bd. 102 (N. S. Bd. 2), p. 421, von G. Sarrazin.

King Henry v. London: George Routledge and Sons, 1898. 16°.

Ariel edition. A re-issue from the Ariel ed. of Works, in 40 vols. — *Cf.* Jahrbuch XXIX/XXX, 325. XXXIII, 309.

King Henry v. With notes, &c. by D. Ferguson. With full-page Illustrations by R. Wheelwright; also a portrait of Shakespeare and 4 pictures illustrating his life. London: Longmans, 1900. cr. 8°.

The Swan Shakespeare.

King Henry vi, first part. London: George Routledge and Sons, 1898. 16°.

Ariel edition. A re-issue, etc. *Cf. supra* K. Henry v.

King Henry the Eighth. Edit. by D. Nichol Smith. London: W. G. Blackie and Son, 1899. cr. 8°. pp. xxxi, 167.

The Warwick Shakespeare.

Reviewed: Athenaeum. London. Sept. 16, 1899, No. 3751, p. 384. — Jahrbuch XXXVI, 307, by A. B[randl].

King John. The Life and Death of K. John. Edited by Francis Pierrepont Barnard. London: Edward Arnold, 1897. 12°. pp. 204.

Arnold's School Shakespeare.

Reviewed: Academy. London. No. 1313, July 3, 1897, p. 10. — Athenaeum. London. No. 3639, July 24, 1897, p. 127.

King John. Edited with notes by William J. Rolfe. With engravings. London: W. B. Clive, 1897. cr. 8°.

Cf. Jahrbuch XVI, 434. XXXIII, 310.

King John. With notes, &c. by J. W. Young. With 9 full-page illustrations by Patten Wilson; also a portrait of Shakespeare and 4 pictures illustrating his life. London: Longmans, 1900. cr. 8°.

The Swan Shakespeare.

Julius Caesar. With introduction, and notes explanatory and critical for use in schools and classes by Henry N. Hudson. Boston: Ginn and Co., 1896. 8°. pp. 205.

Reviewed: Archiv für das Studium der neueren Sprachen etc. Braunschweig. Juni 1899. Bd. 102 (N. S. Bd. 2), p. 421, von G. Sarrazin.

Julius Caesar. Edited by Arthur D. Innes. London: W. G. Blackie and Son, 1897. 12°.

The Warwick Shakespeare.

Julius Caesar. With notes, &c. by David Forsyth. With 10 full-page 'llustrations by Granville Manton; also a portrait of Shakespeare and 4 pictures lustrating his life. London: Longmans, 1899. cr. 8°. pp. xxiv, 116.

The Swan Shakespeare.

JULIUS CAESAR. Edited by T. W. BERRY and T. P. MARSHALL. London: Simpkin, Marshall and Co., Ltd., 1899. cr. 8°. pp. 216.
Pupil Teacher and S. S. Series of English Classics.

JULIUS CAESAR. With introduction, notes and glossary by R. Brimley JOHNSON. London: Wm. Blackwood and Sons, 1899. 12°. pp. 182.
Blackwood's School Shakespeare.

JULIUS CAESAR. With illustrated extracts from North's Plutarch. New York: Cassell and Co., Ltd., 1899. 24°. pp. 192.
Cassell's National Library. New Ser. Vol. 6, No. 303.

JULIUS CAESAR. Helps to the Study of Julius Cæsar [with the text]. With introduction and notes by R. RUTHERFORD. London: E. Ralph and Co., 1899. 8°.
The Royal Standard Series.

JULIUS CAESAR. As arranged for the stage by H. Beerbohm TREE. London: Nassau Press, 1898. 8°. pp 108.

KING LEAR. Edited with introduction, notes, glossary, and index by A. W. VERITY. Cambridge: University Press, 1897. cr. 8°. pp. XL, 260.
Pitt Press Shakespeare for Schools.

KING LEAR. Edited by Miss P. SHEAVYN. London: A. and C. Black, 1897. 12°. pp. 164.
Black's School Shakespeare.
Reviewed: Academy. London. No. 1375. Sept. 10, 1898, p. 242.

KING LEAR. With introduction and notes by H. A. EVANS. London: W. G. Blackie and Son, 1898. 8°. pp. xii, 109.
Junior School Shakespeare.

KING LEAR. Arranged for young actors by F. SPENSER. London: Dean and Son, 1898. cr. 8°.
Dean's Plays for Young Actors.

KING LEAR. Edited by H. MORLEY. New York: Cassell and Co., Ltd., 1899. 24°. pp. ii, 192.
Cassell's National Library. New Ser., Vol. 7, No. 338.

[MACBETH. Edited by John Matthews MANLY. 1896].
Cf. Jahrbuch XXXIII, 314.
Reviewed: Jahrbuch XXXV, 328, by Albert H. TOLMAN.

MACBETH. Edited by Edmund K. CHAMBERS. New edition. London: W. G. Blackie and Son, 1897. 12°.
The Warwick Shakespeare. — *Cf.* Jahrbuch XXIX/XXX, 327.

MACBETH. Edited by Richard Grant WHITE, with additional notes by Helen Gray CONE. Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1897. 16°.
Riverside Literary Series. No. 106.

MACBETH. Edited for school use, by Fred. L. PATTEE. Boston: Silver, Burdett and Co., 1897. 12°. pp. xi, 152.
Silver Series of English Classics.

MACBETH. As arranged for the stage by Forbes ROBERTSON, and presented at the Lyceum Theatre on Saturday, September 17 th, 1898. With plate portraits of the principal characters. London: Nassau Press, 1898. 4°. pp. 72.

MACBETH. With notes, &c. by R. McWILLIAM. With 10 full-page illustrations by Gordon BROWNE; also a portrait of Shakespeare and 4 pictures illustrating his life. London: Longmans, 1899. cr. 8°. pp. xxii, 102.
The Swan Shakespeare.

MACBETH. London: George Routledge and Sons, 1899. 16°.
The Ariel Edition. — *Cf. supra* K. Henry V.

MACBETH. The tragedy of Macbeth. Edited, with an introduction, notes, and analytic questions, by L. A. SHERMAN. New York: Henry Holt and Co., 1899. 16°. pp. xxvi, 199.

THE MERCHANT OF VENICE. Edited by H. L. WITHERS. London: W. G. Blackie and Son, 1897. 12°. pp. 178.
The Warwick Shakespeare.

THE MERCHANT OF VENICE. Edited with introduction, notes, glossary and index by A. W. VERITY. Cambridge: University Press. (London: C. J. Clay). — New York: The Macmillan Co., 1898. cr. 8°. pp. XLviii, 212.
Pitt Press Series for Schools.
Reviewed: Academy. London. No. 1344, Febr. 5, 1898, p. 148.

THE MERCHANT OF VENICE. Edited with introduction and notes, arranged and classified, by Thomas PAGE. New and enlarged edition. London: Moffat and Paige, 1898: cr. 8°. pp. 182.
Reviewed: Neue philologische Rundschau. Gotha. 1899. No. 1, von ZSCHECH.

THE MERCHANT OF VENICE. With introduction, notes and glossary by R. Brimley JOHNSON. Edinburgh and London: Wm. Blackwood and Sons, 1898. cr. 8°. pp. 144.
Blackwood's School Shakespeare.
Reviewed: Academy. London. No. 1375. Sept. 10, 1898, p. 242.

THE MERCHANT OF VENICE. With The adventures of Gianetto and other illustrative pieces. New York: Cassell and Co., Ltd., 1899. 24°. pp. 192.
Cassell's National Library. New Ser. Vol. 6, No. 302.

THE MERCHANT OF VENICE. Edited by J. STRONG. London: A. and C. Black, 1899. pp. 128.
Black's School Shakespeare.
Reviewed: Athenaeum. London. Sept. 16, 1899. No. 3751, p. 384.

THE MERCHANT OF VENICE. Edited, with notes and introduction by Charlotte Whipple UNDERWOOD. New York: The Macmillan Co., 1899. Sq. 24°. pp. xxvi. 207.
Macmillans Pocket English Classics.

THE MERCHANT OF VENICE. With notes, &c, by John BIDGOOD. With full-page illustrations by C. A. SHEPPERSON; also a portrait of Shakespeare and 4 pictures illustrating his life. London: Longmans, 1900. cr. 8°.
The Swan Shakespeare.

MERCHANT OF VENICE, Acts III and IV. With an introduction and notes... Edited by C. A. BRITTER. Port Louis, Mauritius: 'Merchants & Planters Gazette' Printing Establishment, [1897.] 8°. pp. 51.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Edited with introductions and notes, arranged and classified, by Thomas PAGE. London: Moffatt and Paige, 1897. cr. 8°.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Edited by L. W. LYDE. London: A. and C. Black, 1897. sm. crown 8°. pp. 110.
Black's School Shakespeare.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. With introduction and notes by K. DEIGHTON. New edition. London: Macmillan and Co., 1899. 8°.
Cf. Jahrbuch XXVII, 328.

A Midsummer Night's Dream. The episode of the quarrel between Titania and Oberon from Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. Specially arranged for the representation with the Mendelssohn music by F. A. Dixon. Ottawa: Free Press Office, [1898]. 8°. pp. 31.

Othello. New York: Cassell and Co., Ltd., 1899. 24°, pp. iii, 192.
Cassell's National Library. New Ser. Vol. 6, No. 304.

Othello. London: George Routledge and Sons. 1899. 16°.
The Ariel Edition. — *Cf. supra* K. Henry v.

[King Richard ii. Edited by C. H. Gibson. 1897.] *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 315.
Reviewed: The Academy. London. No. 1305. May 8, 1897, p. 493.

King Richard ii. Edited, with introduction, notes and glossary, by R. Brimley Johnson. Edinburgh and London: Will. Blackwood and Sons, 1898. 12°. pp. 150.
Blackwood's School Shakespeare.
Reviewed: Academy. London. No. 1375. Sept. 10, 1898, p. 242. — Athenaeum. London No. 3717. Jan. 21, 1899, p. 91.

King Richard ii. With notes, &c. by W. J. Abel. With 11 full-page illustrations by H. M. Brock; also a portrait of Shakespeare and 4 pictures illustrating his life. London: Longmans, 1899. cr. 8°. pp. xxviii, 174.
The Swan Shakespeare.

King Richard ii. Edited with introduction, notes, glossary and appendix, by A. W. Verity. Cambridge: University Press (London: C. J. Clay. 1899. 12°. pp. xxx, 232.
The Pitt Press Shakespeare for Schools.
Reviewed: Athenaeum. London. No. 3723, March 4, 1899, p. 272. — Academy. London. No. 1406, Apr. 15, p. 429.

King Richard iii. Ed.... by William J. Rolfe. New York, 1896.

Romeo and Juliet. Maude Adam's acting edition. Illustrated. New York: R. H. Russell, 1899. 16°.

[The Tempest. Edited by F. S. Boas. 1896]. — *Cf.* Jahrbuch xxxiii, 316.
Reviewed: Academy. London. No. 1305. May 8, 1897, p. 493. — Athenaeum. London. No. 3638, July 17, 1897, p. 107—108.

The Tempest. With eight illustrations by Walter Crane. London: D. C. Dallas, 1898. fol.

The Tempest. With introduction, notes and glossary by R. Brimley Johnson. Edinburgh and London: W. Blockwood and Son, 1899. cr. 8°. pp. 162.
Blackwood's School Shakespeare.

The Tempest. With notes, &c. by G. W. Stone. With full-page illustrations by S. G. Davis; also a portrait of Shakespeare and 4 pictures illustrating his life. London: Longmans, 1900. cr. 8°.
The Swan Shakespeare.

Twelfth Night. With notes... by J. Lees. London: Allman & Son, [1895.] 8°. pp. ix, 117.
Part of the 'Local Examination Series.' — *Cancel* the entry in Jahrbuch XXXIII, 317.

Twelfth Night, or What You Will. New York: Cassell and Co., Ltd., 18 24°. pp. 192.
Cassell's National Library. New Ser. Vol. 7, No. 336.

Arden of Feversham. Edited with a preface, notes and glossary by Ronald Bayne. London: J. M. Dent and Co., 1897. 16°. pp. xi, 114. With a view of Feversham Abbey.

The Temple Dramatists. — The text is based on the first Quarto.

Reviewed: Academy. London. No. 1296, March 6, 1897, p. 277. — Athenaeum. London. No. 3632, June 5, 1897, p. 755. — *Cancel* the entry in Jahrbuch XXXIII, 317.

King Edward III. Edited with a preface, notes and glossary, by G. C. Moore Smith. London: J. M. Dent and Co., 1897. 16°. pp. xxii,127, and portrait of Edward III.

The Temple Dramatists. — The text is based on the Quartos of 1596 and 1599.

Reviewed: Academy. London. No. 1320. Aug. 21. 1897, p. 147.

The Merry Devil of Edmonton. A comedy, edited with a preface, notes and glossary by Hugh Walker. London: J. M. Dent and Co., 1897. 16°. pp. ix, 79. With a view of Waltham Abbey.

The Temple Dramatists. — The text is founded upon that of Warnke and Proescholdt's edition.

The Tragical Reign of Selimus, sometime emperor of the Turks. A play reclaimed for Robert Greene. Edited with a preface, notes and glossary by Alexander B. Grosart. London: J. M. Dent and Co., 1898. 16°. pp. xxiv, 107. With a view of Norwich Cathedral.

The Temple Dramatists.

Reviewed: Athenaeum. London. No. 3696. Aug. 27, 1898, p. 299. 'Many lines in it are either absolutely identical with, or differ but slightly from, corresponding lines in . . . Locrine . . . we may at once state, as the result of our examination, our belief that the authorship of both Selimus and Locrine must ultimately be assigned to one and the same playwright.' — *Cf. infra* Shakespeareana, p. *s. v.* Daniel (P. A.)

The Two Noble Kinsmen [by W. Shakespeare and John Fletcher]. Edited with a preface, notes and glossary by C. H. Herford. London: J. M. Dent and Co., 1897. 16°. pp. xvi, 149. With portrait of John Fletcher.

The Temple Dramatists.

Reviewed: Academy. London. No. 1305. May 8, 1897, p. 493. — Athenaeum. London. No. 3632. June 5, 1897, p. 755.

The Poems of Shakespeare, edited with an introduction and notes by George Wyndham. London: Methuen and Co., 1898. 8°. pp. cxlvii, 343, — New York: Thomas Y. Crowell and Co.

Contents.

Introduction: I. The characteristics of Shakespeare's Poems. II. Boyhood in Warwickshire. III. Advent to London: letters and the stage. IV. Politics on the stage. V. The court and noble patrons. VI. Martin Marprelate and religious controversy. VII. The university pens. VIII. The Poetomachia. IX. Shakespeare's shop. X. Last days and death. XI. The detachment of Shakespeare's poems. XII. Venus and Adonis. XIII. The Rape of Lucrece. XIV. The sonnets and sonneteering. XV. Sonnet-groups. XVI. Themes of the sonnets. XVII. Imagery. XVIII. Eloquent discourse. XIX. Verbal melody. XX. Conclusion.

The text: Venus and Adonis. The Rape of Lucrece. Sonnets. A Lover's Complaint.

Notes: Venus and Adonis. I. The text. II. The use of the apostrophe as a guide to the metrical pronunciation. III. The use of capitals. IV. Date of the composition of Venus and Adonis. V. Notes on the text. — The Rape of Lucrece. I. The text. II. The use of the apostrophe as a guide to the metrical pronunciation. III. The use of capitals. IV. Notes on the text. — The Sonnets. I. The text. II. Early editions of the sonnets. III. The date of the sonnets' composition. IV. The rival poets. V. The typography of the quarto (1609), considered in its bearing on the authority of that text, with an analysis of the system of punctuation observed therein. VI. The use of the apostrophe as a guide to the metrical pronunciation. VII. Notes on the text. — A Lover's Complaint. I. The text. II. Notes on the text.

Reviewed: Academy. London No. 1355, Apr. 23, 1898, p. 439. — *Cf.* No. 1357, May 7, p. 507: Book reviews reviewed. — No. 1374, Sept. 3, p. 222: Shakespeare's year. — Athenaeum. London No. 3679, Apr. 30, 1898, p. 561—63. — The North American Review. New York. Aug., 1898. Vol. 167, No. 2, p. 145, by Edmund Gosse. — Literature. London. Vol. II (1898), p. 438. — Jahrbuch XXXV, 325, von A. B[randl]. — Saturday Review. London. June 18, 1898. (Vol. 85 p. 822).

Songs and Sonnets. Edited by F. T. Palgrave. New York: T. Y. Crowell and Co., (1898.) 8°. pp. iii, 271.

The Faïence Library. — Originally published in 1865 as part of the Golden Treasury Series. London: Macmillan.

Sonnets. Edited by Edward Dowden. London: Kegan Paul, Trübner and Co., 1897. 12°. pp. 316.

Sonnets. Boston: Copeland and Day, 1898. 12°. pp. ii, 165.

English Love Sonnet Series, No. 4. This edition follows the subject divisions of Charles Armitage Brown, and it contains a table of first lines of the Sonnets.

Sonnets. Reconsidered and in part re-arranged. With introductory chapters notes, and a reprint of the original 1609 edition, by Samuel Butler. London: Longmans, Green and Co., 1899. cr. 8°. pp. xii, 328.

Reviewed: Athenaeum. London No. 3770, Jan. 27, 1900, p. 123. — *Cf.* Literature. London Oct. 14,1899. (Vol. 5, p. 367). — Ib. No. 117, Jan. 13, 1900. (Vol. 6, p. 34): The Sonnets again.

Sonnets. Edited with notes and introduction by Thomas Tyler. With appendix: The Herbert Fitton theory of Shakespeare's Sonnets. [New and cheaper edition.] London: David Nutt, 1899. 8°. pp. xx, 315 and 22 pp. With portraits.

Cf. Jahrbuch XXVII, 329.

Reviewed: Die Grenzboten. Leipzig. 1899, No. 27 and 28, pp. 21—6; 72—9: Aus Dichtung und Wahrheit über Shakespeare's Leben, von Arnold Schröer.

Sonnets. [With borders and initials by Christopher Dean. Printed at the Chiswick Press.] London: George Bell and Sons, 1899. 16°.

Sonnets. Illustrated [14 illustrations] by Henry Ospowat. London and New York: John Lane, [1899]. Sq. 16°.

Reviewed: Athenaeum. London No. 3754, Oct. 7, 1899, p. 496.

Songs from the Plays of Shakespeare. [With an introduction by Ernest Rhys]. Illustrated by Paul Woodroffe. London: J. M. Dent and Co., 1898. — New York: E. P. Dutton and Co., 1899. 16°. pp. 86.

The Illustrated English Poems.

Reviewed: Athenaeum. London No. 3727, Apr. 1, 1899, p. 405.

Songs from the plays of William Shakespeare. Illustrated by R. W. A. Rouse, Laurence Housman, C. E. Brock, Paul Woodroffe, and H. L. Richardson. London: Kerslake, 1898.

Only 100 sets on Japanese paper, and a few on thick vellum, couloured by Miss Cardew.

Lyra heroica. An anthology from Shakespeare to Kipling, edited by William Ernest Henley. London: David Nutt, 1897. 8°.

English Sonnets, with introduction and notes edited by A. F. Quiller Couch. London: Chapman and Hall, 1897.

The Diamond Library.

Reviewed: Academy. London. No. 1305, May 8, 1897, p. 490.

b. Shakespeareana.

A. (G. E. P.) Sir Hugh Evans [Merry Wives] a Gloucestershire worthy.

Notes and Queries, May 20, 1899, p. 381. — June 17, p. 474, by M.

A. (G. E. P.) Shakespearian good manners. 'Proface', 2 Henry IV., Act V, sc. 3.

Notes and Queries, July 29, 1899, p. 82.

Ainger (Alfred). 'The only begetter'. *Cf. infra*, p. 366, *s. v.* Butler (Sam.), and p. 386, *s. v.* Lee (S.), 'Beget' and 'Begetter' in Elizabethan English,

Alderson (E. S.). Caliban's speech, Act I, sc. II, l. 333: 'When thou camest first' . . .

Literature. London. Apr. 22, 1899. Vol. 4, p. 430. — June 3. Vol. 4, Nr. 22: Shakespeare's Tempest, by W. G. Gosling.

[?] Aldrich (P. D.). On William Shakespeare, singer.

Music. Chicago. Apr., 1894. (Vol. 5, p. 732).

Allen (H. L.). Was Shakespeare an Irishman?

Academy. London. No. 1347. Feb. 26, 1898, p. 240. — *Cf. infra, s. v.* Newcomen (G.)

Allusions to Shakespeare in the 17th cent. in the Sloane Mss., British Museum. — *Cf. infra, s. v.* Scott (Edward J. L.).

Ames (A. H.). Hamlet from the standpoint of theology.

Methodist Review. New York. May, 1893. (Vol. 53, p. 369).

Anderson (M. B.). Reed on the Baconian authorship of Shakespeare.

Dial. Chicago. Apr. 1, 1897. (Vol. 22, p. 214). — *Cf. infra, s. v.* Clarke (J. F.), and *s. v.* Reed (Edwin). Cf. also Jahrbuch XXVII, 352, and XXXIII, 343.

Apperson (G. L.). Some Shakespearean names.

Gentleman's Magazine. London. Sept., 1899.

Archer (William). Henry VIII at the Lyceum. [Henry Irving].

Longman's Magazine. London. Jan., 1892. (Vol. 19, p. 249).

Archer (William). [Remarks on the manner in which Shakespeare should be produced, and an open letter to Mr. B. Tree upon the project of mounting K. Henry IV.]

Theatrical World of 1896. London: Walter Scott. — *Cf.* Athenaeum. No. 3640, July 31, 1897, p. 171.

Archer (William). Shakespeare's Sonnets.

Fortnightly Review. London. Dec., 1897. (Vol. 68, p. 817). — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 355.

Archer (William). Shakespeare's dark lady. *Cf. infra*, p. 375, *s. v. Gossip: Reviewed.*

Astarte [pseud.]. Conversation of Shakspeare [Ben Jonson on Shakspeare]

Notes and Queries. 1898, Oct. 8, p. 284. — Oct. 22, p. 334, by A. F. Pollard and by A. R. Bayley.

Atkinson (Ernest G.). Documents relating to Shakspeare [9th of Oct., 14 Car. I (1638), unnoticed by the biographers of the poet, throwing additional light on 'the eastern tenement', Henley Street, Stratford-on-Avon].

Athenaeum. London. No. 3638, July 17, 1897, p. 108. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 350.

Auld (Thomas). Shakspeare and Keats [Merry Wives of Windsor, Act III, sc. 5: 'Humph! ha! is this a vision?' etc., and the concluding lines of Keats' 'Nightingale'].

Notes and Queries. 1898, Oct. 22, p. 324.

The *Autograph* signature of William Shakespeare to a deed of purchase of a house in Blackfriars, 10th March, 1612—13 [A facsimile of the deed.] [London]: Library Committee of the Corporation [for sale as Henry Sothevan and Co.'s], 1896. Single sheet, fol. (Size: 34¹/₄ by 27¹/₈ inches).

First reproduction of the complete deed.

Shakespeare's *autograph* [in a copy of Saravi's 'I Quattro libri della filosofia', Venice 1565].

Literature. London. Vol. 3 (1898), p. 70.

The disputed *authorship* of Shakespeare's plays.

Pall Mall Magazine. London. May, 1894. (Vol. 3, p. 159).

B. (E. P.). Shakspeare and emblem literature. [King John, Act V, sc. 2 ll. 74—76: 'And tame the savage spirit of wild war' etc.]

Notes and Queries. 1897. Jan. 16, p. 49. — Febr. 27, p. 172, by Edward H. MARSHALL.

B. (J.). The crows of Shakespeare. — *See supra*, TEXTS, p. 353.

Shakespeare and *Bacon*. [W. H. Smith; Nathan. Holmes; Ign. Donnelly; Mrs. H. Pott; G. M. Brandes; S. Lee].

Quarterly Review. London. No. 375. July 1898, pp. 31—48. — Same article: Littell's Living Age. Boston. Oct. 1, 1898. (Vol 219, p. 21).
Reviewed: Academy. London. No. 1369, July 30, 1898, p. 109. — Review of Reviews. London. Aug., 1898. (Vol. 18, p. 173). — Baconiana. London. New ser. Vol. VI (1899), p. 2, by George STRONACH.

Shakespeare-*Bacon*: an essay. [Postscript signed E. W. S.]. London: Swan Sonnenschein and Co., 1900 cr. 8°. pp. 152.

Contents.

Concerning Shakespeare. — What was Francis Bacon? — Bacon's Elizabethan contributions to literature. — A caricature of some notable Elizabethan poets. — The subject of the foregoing caricature. — The Prince's Masque. — Criticism of the Prince's Masque. — Mr. William Shakespeare.

Was *Bacon* a poet?

Academy. London. No. 1410, May 13, 1899, p. 538. — *Cf.* ib. No. 1411, May 20, p. 565, and No. 1412, May 27, p. 589.

BACONIANA. Edited by a Sub-Committee of the Bacon Society. Vol. V. New Series. (No. 18), April — (No. 19), July — (No. 20), Oct., 1897. London: Robert Banks and Son. 8°. No. 18: pp. 57—112. No. 19: pp. 113—168. No. 20: pp. 169—224. (Vol. V complete: pp. iv, 224.)

Contents.

No. 18: POTT [Constance M.]. A bit of the Baconian theory. — [WOOD (Mrs. E. B.)]. Reflections in Shakespearian places: Stratford-on-Avon. Wilton House. — The history of life and death. Part II. — Emblem pictures in Baconian books. Trees, shrubs, and fruits. — Elementary Baconism. By M. Part I. — POTT (Constance M.) Manes Verulamiani. Part IV. — 'The Scotsman' on the Baconian mystery. (From *Scotsman*, March 14, 1892). — Our bookshelf.

No. 19: 'God save the Queen' (Henry VIII, Act V, sc. 4). Mrs. E. B. WOOD. — Another concealed poet of the Elizabethan age. [The sixth Earl of Derby]. By T. U. D. — A few examples of the peculiar associations of certain words and ideas in Bacon's prose and in the Shakespeare plays. Part I. — Elementary Baconism. By M. Part II. Internal evidence. — POTT (Constance M.) Manes Verulamiani. Part V. — Shakespeare an archer. — The Rev. Edwin Gould and the cipher in A Midsummer Night's Dream and The Tempest. Introduction. (Including Part I of The continued cipher in the Shakespeare plays. By Edwin GOULD). — WIGSTON (W. F. C.) Notes on Love's Labour's Lost. — Our bookshelf.

No. 20: [Mrs. E. B. WOOD] Some reflections in Shakespearian places. — WIGSTON (W. F. C.) Bacon's fragment of an essay of fame. — GOODWIN (M. A.) On Shake-speare's Sonnets. — POTT (Constance M.). Francis Bacon's collections. Vases. Baskets. Cornucopias. — GOULD (Edwin). The continuous cipher in the Shakespeare plays. — The doctrine of the human body. — Our bookshelf. — Notices.

BACONIANA. Etc. Vol. VI. New Series. London: John Hodges, 1898. 8°. pp. iv, 224. Four numbers, paged each 1—56, issued (No. 21), January; (No. 22), April; (No. 23), July; (No. 24), October, 1898.

Contents.

No. 21: THEOBALD (R. E.). Shakespeare's use of classical phraseology. (Read May 17th, 1897). — Notes on the 'induction' to Taming of the Shrow. By P. W. — GOODWIN (M. A.). On Shakespeare's Sonnets. Part II. — WIGSTON (W.). Notes [on Mrs. E. B. Wood's and M. A. Goodwin's articles in No. 20]. — BIDDULPH (L.) Montaigne and Shakspere, by J. M. Robertson. — POTT (CONSTANCE M.). Manes Verulamiani. Conclusion. — BIDDULPH (L.). A Greek anagram [From the correspondence of Anthony Bacon. — Current events.

No. 22: POTT (Constance M.). The 'manes' shades, or ghosts of Francis Bacon, Lord Verulam. Documentary evidence concerning him as poet and revivalist. — ROE (J. E.). Whoever has eyes to see, let him see. [Concerning John Fiske's 'Forty years of Bacon-Shakespeare folly']. — WIGSTON (W. F. C.). The Northumberland Ms. — THEOBALD (R. E.). Shakespeare's use of classical phraseology. Part II. — COURT (J. A.). Shakespeare's history of Elizabeth. — WIGSTON (W.). Notes.

No. 23: AMES (Percy W.). An address on the Baconian authorship of Shakespeare, delivered Apr. 18, 1898. — WIGSTON (W. F. C.) 'The colours of good and evil'. —

The doctrine of the human body. Part II. — 'Promus' notes and 'Promus' proofs. — Roe (J. E.). Bacon in his Shake-speare garden. — A correction. [Concerning J. E. Roe's article in No. 22]. — Bohemia by the sea.

No. 24: Ames (Percy W.). A paper on the circumstantial evidence of the Baconian authorship of Shakespeare, read May 24, '98. — Chiefly of hieroglyphic symbols and pictures and their use. — Wigston (W. F. C.) Coriolanus. I. — Court (J. A.). Shakespeare's history of Elizabeth. Part II. — The Renaissance.

Baconiana. Etc. Vol. VII. New Series. London: Robert Banks and Son, 1899. 8°. pp. v, 180. Four numbers, issued (No. 25), January; (No. 26), April; (No. 27), July; (No. 28), October, 1899.

Contents.

No. 25: Stronach (George). The Quarterly Review [No. 375, July, 1898]. — Links in the chain. Part VI. — Sketches of Francis Bacon's character and genius. Compared with the character and genius of Shakespeare, as represented by the most eminent critics. — Wigston (W. F. C.). Bacon the painter poet. — Pott (Constance M.). Mythology. I.

No. 26: Alderson (E. S.). Bacon's 'Essay of love'. — Wigston (W. F. C.). The chronicle plays. I. — Mr. S. Lee's Life of Shakespeare. — Biddulph (L.) A Rosicrucian document connected with Sir Francis Bacon. — A brief controversy. [Concerning a series of articles in The Stratford-on-Avon Herald, Oct. 7, 1898 to March 24, 1899]. — Notes. — Correspondence. (By E. V. Tanner and F. J. Burgoyne).

No. 27: Strang (M. W.). The Bacon-Shakespeare problem. (Read at tho Uddingston Literary Society, [Glasgow], 13. Feb., 1899). — Wigston (W. F. C.) The chronicle plays. II. — Notes on the prooemium to The great instauration. — Alderson (E. S.). Ben Jonson's 'Poet-ape'. — From the dust of old oblivion raked. — Correspondence. (Helon Hinton Stewart).

No. 28: Wigston (W. F. C.). The chronicle plays. III. — Alderson (E. S.). Bacon's 'Essay of envy'. — Wolseley's farewell. Notes on the play of Henry VIII. By F. W. — Pott (Constance M.). To the members and associates of the Bacon Society. (Sept. 1899). — Correspondence. (El. De Louie. F. Rice Henn).

Baconiana. Etc. Vol. VIII. New Series. London: Robert Banks and Son [1900]. (No. 29), January, 1900. 8vo. pp. 52.

Contents.

Francis (Bacon), Lord High Chancellor of England. — Stenography, or 'short hand' writing in the time of Queen Elizabeth. — A peep behind the curtain of the dark. By J. T. F. — Wigston (W. F. C.). Antony and Cleopatra, and Julius Caesar. — An explanation. [Regarding Mrs. E. N. Gallup]. — Correspondence. William White). — Notices, etc.

Baker (Thos. H.). Thomas Shakspeare [1625].
Notes and Queries, Feb. 11, 1899, p. 108.

Ball (W. T. W.). Repetitions of Shakespeare.
New England Magazine. Boston. Jan., 1896. (New. Ser., Vol. 13, p. 657).

Barnard (Francis Pierrepont). The Philip Faulconbridge of Shakespeare's King John.
Genealogical Magazine. London. Jan., 1899.

Barnett (Thomas Duff). Questions on 'The Tempest,' etc. London: Relfe Bros. [1897]. 8°. pp. 52.

Barry (J. D.). Mary Anderson [Mad. de Navarro].
Famous American actors. Edited by F. E. McKay and C. E. L. Wingate. New York 1896, p. 51.

Bartlett (John). A new and complete concordance, or verbal index to words, phrases and passages in the dramatic works of Shakespeare, with a supplementary concordance to the poems. [Cheaper edition]. London: Macmillan and Co., Ltd., 1899. 8°.
Cf. Jahrbuch XXXIII, 321.

Bates (K. L.) and L. B. Godfrey. English drama, a working basis. Wellesley College (Mass. U. S. A.), 1896. 8°. pp. 151.

Contents.

1. Collections of old plays. — 2. General index to collections. — 3. Authors, plays, and references. — 4. Books of general reference. — *Cf.* Journal of Germanic philology. I, 79, by A. S. Cook.

Baxter (John). Hamlet, Act I, sc. 5, l. 77: 'Unhouseld, disappointed, unaneled.'

Notes and Queries. Oct. 14, 1899, p. 303. — Dec. 2, p. 453, by R. M. Spence, by Percy Simpson, by A. R. Bayley, and by Q. V. — 'The question has recently been discussed at some length in the literary columns of the New York Times'.

Bayley (A. R.). Shakespeare's The Phoenix and the Turtle. [What is known of Sir John Salisbury?]

Notes and Queries. 1898. March 19, p. 228.

Bayliss (Sir Wyke). A Shakespeare reading and the Readers' Shakespeare.

Good Words. London. Nov., 1898. (Vol. 39, p. 740).

Bayliss (Sir Wyke). Shakespeare in relation to his contemporaries in the fine arts. I. II.

Literature. London. Oct. 21 and 28, 1899. (Vol. 5, pp. 387—89 and 414—16.)

Bayne (Thomas). The Shakespearean interrogative.

Notes and Queries. 1897, Jan. 30, p. 88. — March 13, p. 212, by F. C. Birkbeck Terry and by F. Adams.

Beatty-Kingston (W.). Ernesto Rossi.

Theatre. London. July, 1896. (Vol. 28, p. 11).

Beaumont (Francis) and John Fletcher. The Knight of the Burning Pestle. Edited with introduction, notes and glossary, by F. W. Moorman. London: J. M. Dent and Co., 1898. 12°.

Temple Dramatists.

Reviewed: Jahrbuch XXXV, 346, by W. K(eller).

Beeching (H. C.). The sonnets of Michael Drayton. ['To Drayton he [Shakespeare] was especially indebted'. Lee's life of Shakespeare, p. 110].

Literature. London. Aug. 19, 1899. (Vol. 5, p. 181—83).

Beerbohm (M.). Shakespeare's plays as classics.

Saturday Review. London. Oct. 1, 1898. (Vol. 86, p. 434).

Shakespeare's *beer*-garden in Southwark.

Bookworm. London. March, 1890. (Vol. 3, p. 113).

The *beer*-jug of Shakespeare.

Spectator. London. June 24, 1893. (Vol. 70, p. 847).

Bell (Robert). Shakespeare and 'The Mikado'. Illustrated.

Butterfly. London. Sept., 1899.

Berry (E. D.). The Tempest the sequel to Hamlet.

Arena. Boston. Aug., 1897. (Vol. 18, p. 254).

Bennett (John). Master Skylark, a story of Shakspere's time. With illustrations by Reginald B. Birch. London: Macmillan and Co., 1897. cr. 8°. pp. xi, 380.

Besant (Sir Walter). Sir John Fastolf, a forgotten worthy of South London. Illustrated.

Pall Mall Magazine. London. June, 1898. (Vol. 15, p. 225). — *Cf.* Review of Reviews. London June, 1898. (Vol. 17, p. 565.)

Birdwood (George). 'Long-purples' [Hamlet, Act IV, sc. 7, l. 170, not 'the purple (so called) loosestrife'].

Athenaeum. London. No. 3713. Dec. 24, 1898, p. 901.

Bishop of London. Lecture on Elizabethan London.
Cornhill Magazine. London. Jan., 1900.

Bispham (W.). Memories and letters of Edwin Booth.
Century Magazine. New York. Nov. and Dec., 1893. (Vol. 47, pp. 132; 240).

Bispham (David). Verdi's 'Falstaff': On 'making-up' as Falstaff. Interview, illustrated.
Magazine of Music. London. Feb., 1895. (Vol. 12, p. 24).

Blake (Marjery). Shakespeare's Richard III. and the Richard III. of history.
Atalanta. London. Jan., 1898. (Vol. 11, p. 229).

Blatchford (Ambrose N.). Studies in religion from Shakespeare. Bristol: Bristol Mercury, Ltd. (London: Elliot Stock), 1899. 8°. pp. 83.
Cf. Literature. London. Nov. 4, 1899. (Vol. 5, p. 436).

Blunders in Shakespeare.
Household Words. London. Dec., 1898.

[Boas (Frederick S.). Shakespeare and his predecessors, 1896]. *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 323.
Reviewed: Educational Review. London. June, 1896. (Vol. 12, p. 71). — Neoglottia. Vol. 1.

Boas (Frederick S.). New light on Marlowe and Kyd.
Fortnightly Review. London. Feb., 1899, pp. 212—25.

Boas (Frederick S.). The Troublesome Raigne of King John.
Literature. London. July 8, 1899. (Vol. V, p. 22).

Boas (Frederick S.). The 'Magna Charta' tableau at Her Majesty's theatre. [The introduction into the performance of King John (by Beerbohm Tree) of a tableau representing the signing of Magna Charta].
Literature. London. Oct. 14, 1899. (Vol. 5, p. 375).

Bond (R. Warwick). Cymbeline at the Lyceum.
Saturday Review. London. Sept. 26. 1896. (Vol. 82, p. 339).

Books illustrative of Shakespeare [to be sold on March 25, 1898].
Literature. London. Vol. II (1898), p. 265.

A *boom* in Shakespeare.
Theatre. London. Sept., 1897. (Vol. 39, p. 115).

Booth (Edwin), died June 1893.
The Critic. New York. June 10, 1893. (Vol. 22, p. 384). – Ib. Nov. 18. (Vol. 23, p. 327): Players' tribute to him. — Public Opinion. New York. June 17, 1893. (Vol. 15, p. 248). — *Cf.* the entries *s. v.* Bispham (W.), Clapp (H. A.), Hall (F. M. Hosse), House (E. H.), Malone (J.), Towse (J. R.)

Boucicault (Dion). Spots on the sun.
Arena. Boston. Jan., 1890. (Vol. 1, p. 131).

Bowden (Henry Sebastian). The religion of Shakespeare, chiefly from the writings of the late Richard Simpson. London: Burns and Oates, 1899. 8°. pp. xvi, 428.
Reviewed: Academy. London. No. 1415. June 17, 1899, p. 651: Was Shakespeare a Catholic? — Literature. London. June 24, 1899, (vol. IV), p. 652. — Athenaeum. London. July 29, 1899. No. 3744, p. 169—171. — Saturday Review. London. Sept. 16, 1899. (Vol. 88, p. 363.) — Jahrbuch XXXVI, 290 by A. B[randl].

Bradfield (Thomas). Some unpublished recollections of Edmund Kean's carreer [containing an account of Kean's performances at Drury Lane in 1813, after his autograph letters and memorials].
Athenaeum. London. No. 3698. Sept. 10, 1898, p. 363.

Bradford-Whiting (Mary). Mothers in Shakespeare.

Gentleman's Magazine. London. July, 1898. (N. S. Vol. 61, p. 33). — *Cf.* Review of Reviews. London. July, 1898. (Vol. 18, p. 51): Shakespeare's one great omission. No ideal mother in his plays.

Brain (E.). Reminiscences of T. Salvini.

Theatre. London. July, 1895. (Vol. 26. p. 16).

Brain (E.). A French view of Shakespeare by M. Bouchor.

Theatre. London. April, 1896. New Ser. (Vol. 27, p. 208). — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 393, *s. v.* Bouchor (Maurice).

Brandes (George [Morris Cohn]). William Shakespeare. A critical study. Translated from the Danish by William Archer [with the assistance of Miss Mary Morison and Miss Diana White]. 2 vols. London: Wm. Heinemann, 1898. 8⁰. pp. 416; 440.

Reviewed: Academy. London No. 1351, March 26, 1898. p. 339. — No. 1352, Apr. 2, p. 381: Book reviews reviewed. — Athenaeum. London. No. 3676, Apr. 9, p. 478. — Literature. London. Vol. 2 (1898), p. 277. — Bookman. London. Apr. (Vol. 14, p. 12). — Book Reviews. New York. June, 1898. (Vol. 6, p. 73). — Bookman. New York. July, 1898. (Vol. 7, p. 411), by A. V. W. Jackson. — Quarterly Review. London. No. 375, July, 1898, p. 31. — Dial. Chicago. June 1, 1898. (Vol. 24, p. 347), by M. B. Anderson. — Author. Sept. 1898. (Vol. 9, p. 90), by Ida Benecke. — Academy. London. No. 1374, Sept. 3, p. 221: Shakespeare's year. — *Cf. infra, s. v.* Tyler (Thom.): Dr. Brandes and Shakespeare's Sonnets.

Brandes (George [Morris Cohen]). William Shakespeare. A critical study. Translated, etc. *ut supra.* Student's edition. London: Wm. Heinemann, 1899. 8⁰. pp. 720.

Brandes (George [Morris Cohen]). William Shakespeare. A critical study. Translated, etc. *ut supra.* New edition in 1 vol. New York: The Macmillan Co., 1899. 8⁰. pp. xii, 708.

Reviewed: Mod. Language Notes. Baltimore. Feb., 1899. (Vol. 14, p. 59), by Eva March Tappan.

Brassington (Will. Salt). Notes upon editions of Shakespeare printed before 1800, read at the meeting of the Library Association at Southport, Aug. 25, 1898.

Cf. Athenaeum. London. No. 3697, Sept. 3, 1898, p. 322.

Brassington (Will. Salt). Hand-list of collective editions of Shakespeare's works published before the year 1800. Stratford-upon-Avon: J. Morgan, 1898. 8⁰.

Bright (James W.). A Shakespearian quibble [Love's Labour's Lost, Act I, Sc. 1, l. 77: 'Light, seeking light, doth light of light beguile'].

Modern Language Notes. Baltimore. Jan., 1898. (Vol. 13, p. 19).

Bright (James W.). Two notelets on Shakespeare. I: Lucrece, 183 f. 'Here pale with fear' . . . his *naked armour* of *still-slaughter'd* lust. II: Sonnet I, 13—14 'Pity the world', etc.

Modern Language Notes. Baltimore. June, 1899. (Vol. 14, p. 186).

Bristol (Frank M.). Shakespeare and America. Cincinnati: W. C. Hollister and Bros. 1898. 8⁰.

Shakespeare introduced in his comedies many figures suggested by the New World discoveries.

British Museum. Catalogue of printed books. Shakespeare (William). London: printed by William Clowes and Sons, Ltd., 1897. Fol., col. 232. [pp. 131].

Reviewed: Jahrbuch XXXIV, 398—401, by A[lbert] C[ohn].

Britton (J. J.). Shakespeare at Stratford, 1898 [a poem].

Stratfort-upon-Avon Herald. April 23, 1898.

Broatch (James Wallace). The indebtedness of Chaucer's *Troilus* to Benoîts *Roman.*

Journal of Germanic Philology. Bloomington, Ind. Vol. 1 (1897), No. 4.

Bucke (Richard M.). Shakespeare or Bacon?
Canadian Magazine. Toronto. Sept. and Oct., 1897.

Bucke (Richard M.). Shakespeare dethroned. Illustrated.
Pearson's Magazine. Toronto. Dec. 1897. (Vol. 4. p. 642).

Burchell (Sidney H.). Shakespeare and Herald's College. [Allusions in Shakespeare to Ralph Brooke, York Herald].
Literature. London. 1899, May 13. (Vol. 4, p. 504).

Butler (James D.). The Two Gentlemen of Verona, Act I, sc. 2, l. 59: '. . . kiss the rod.'
Notes and Queries, March. 25, 1899, p. 228. — June 3, p. 433, by C. S. Harris.

Butler (Samuel). Shakespeare's Sonnets. [The date of Sonnet 2, 104, and 107].
Athenaeum. London. No. 3692. July 30, 1898, p. 161. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 355.

Butler (Samuel). Shakespeare's Sonnets and the Ireland forgeries.
Athenaeum. London. No. 3713. Dec. 24, 1898, p. 907. — No. 3716, Jan. 14, 1899, p. 59: 'The only begetter' etc., by Alfred Ainger. — No. 3717, Jan. 21, p. 92, by S. Butler. — No. 3718, Jan. 28, p. 121, by Alfred Ainger.

Cairns (William). An ambiguous Shakespearian word [Lucrece: 'Thus cavils she with everything she sees: *True* grief is fond and testy as a child', etc.].
Literature. London. July 29, 1899. (Vol. 5, p. 111).

Calverley. [A mock Shakespearean sonnet, the initial letters of each line of which form the words 'William Herbert'].
The life and letters of Lewis Carroll (Rev. C. L. Dodgson). By S. D. Collingwood. London: T. Fischer Unwin, 1898. — *Cf.* Academy. London. No. 1389. Dec. 17, 1898, p. 461.

Campbell (Lewis). On the growth of tragedy in Shakespeare.
The Fortnightly Review. London. Jan., 1900.

Carpenter (Frederic Ives). Metaphor and simile in the minor Elizabethan drama. Dissertation. Chicago 1895.
Reviewed: Journal of Germanic philology. Bloomington, Ind. Vol. 2, p. 252.

Carter (T.). Shakespeare Puritan and recusant. With a prefatory note by J. Oswald Dykes. Edinburgh and London: Oliphant Anderson and Ferrier, 1897. 8°. 2 ff. and pp. 208.

Contents.

Chap. 1. The earlier years of John Shakespeare, Puritan and recusant. — 2. Queen, prelatist, and Puritan against Roman catholic. — 3. The alleged poverty of John Shakespeare. — 4. Active persecution of Puritans, and John Shakespeare's increasing difficulties. — 5. Marked down as a puritan recusant. — 6. William Shakespeare and puritan influences. — Appendices. — Index.

Reviewed: Shakespeareana. London. Aug. 15, 1897, p. 326. — Publisher's Circular. London. No. 1626. Aug. 28, 1897, p. 228. — Academy. London. No. 1322, Sept. 4, 1897: John Shakespeare's creed. — Athenaeum. London. No. 3650, Oct. 9, 1897, p. 497. — Saturday, Review. No. 2193, Nov. 6, 1897, p. 493: Shakespeare's father, by George Wyndham. — No. 2197, Dec. 4, 1897, p. 623: Mr. George Wyndham, on Shakespeare. By Thomas Carter. — No. 2198, Dec. 11, 1897, p. 666: Mr. Thomas Carter and Shakespeare's father. By George Wyndham. — Literature. London. Vol. I (1897), p. 77. — Jahrbuch XXXV, 307—311, by Wilhelm Dibelius.

Casserley (Arthur). Massinger.
Westminster Review. London. Oct. 1899.

[Castle (E. J.). Shakespeare, Bacon, Jonson and Greene 1897]. *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 325.
Reviewed: Publisher's Circular. London. No. 1603. March 20, 1897, p. 347. — Athenaeum. London. No. 3635. June 26, 1897, p. 851. — Saturday Review. London. No. 2178,

July 24, 1897, p. 91—93: Was Shakespeare a lawyer? — Jahrbuch XXXIV, 390, by R. Loening.

Cave (Dora). Bohemia, near the sea. A poem.
Gentleman's Magazine. London. Dec. 1898. (N. S. vol. 61, p. 616).

Chambers (E. K.). Shakespeare's Sonnets. *Cf. infra*, p. 385, *s. v.* Lee. (S). William Shakespeare: *Reviews*.

Channing (Edward). Justin Winsor.
American Historical Review. New York. Jan., 1898.

Chapman (John Jay). A study of Romeo.
Emerson and other essays. By J. J. Chapman. London: D. Nutt, 1898 cr. 8°. p. 131.

Chater (Arthur G.). Shakespeare and Wagner.
Temple Bar Magazine. L. Feb., 1898. (Vol. 113, p. 287). — *Cf.* Review of Reviews. Feb. 1898. (Vol. 17, p. 183.)

Chaucer (Geoffrey). Troilus and Criseyde. Three more parallel texts, from Ms. L. 1 in St. John's College, Cambridge; Ms. No. 61 in Corpus Christi College, Cambridge, and the Harleian Ms. 1239 in the British Museum. Put forth by F. J. Furnivall. Part II. Books IV—V. pp. 169—296. London: Chaucer Society, 1st ser. No. 88.

Chiarini (G.). The two legends of the Merchant of Venice.
Chautanquam. Meadville, Pa. Sept., 1893. (Vol. 17, p. 702).

Churchill (M. L.) The new Hamlet of Forbes Robertson.
To-morrow. London. Oct., 1897. (vol. 4, p. 50).

Churchill (George Bosworth). Richard III. up to Shakespeare. See infra: Deutschland.

Clapp (H. A.). Edwin Booth.
Atlantic Monthly. Boston. Sept., 1893. (Vol. 72, p. 307).

Clapp (H. A.). Edwin Booth.
Famous American actors. Edited by F. E. McKay and C. E. L. Wingate. New York 1896, p. 26.

Claretie (Jules). Shakespeare and Molière.
Fortnightly Review. London. Aug. 1899. — Cf. Athenaeum. London. No. 3743, July 22, 1899, p. 139. — Literature. London. July 22 (Vol. 5, p. 74), and July 29 (Vol. 5, p. 85): Critical parallels and contrasts.

Clark (Mrs. Felicia B.). With Shakespeare at Verona. Illustrated.
Great Thoughts. London. Dec., 1896. (Vol. 8, p. 163).

Clark (Imogen). Will Shakespeare's little lad. Illustrated by Reginald Birch. New York: Charles Scribner's Sons, 1897. 12°. pp. IV, 306.

Clarke (Helen A.). Music in Shakespeare.
Music. Chicago. Apr., 1892. (Vol. 1, p. 519).

Clarke (J. F.), Baconian authorship of Shakespeare.
Nineteenth Century Questions. By J. F. Clarke. Boston 1897, p. 38. — *Cf. supra,* p. 360 *s. v.* Anderson (M. B.).

Clarke (Mary Cowden). My long life, autobiographical sketsh. Second edition. London: T. Fisher Unwin, 1897. 12°. pp. 270.

Collier (F. W.). The chastity of flowers. [The sexual system in botany as displayed by Shakespeare.]
Country matters in short. By F. W. Collier. London: Duckworth, 1899. — *Cf.* Academy. London. No. 1441. Dec. 16, 1899. p. 719.

COLLINS (John Churston). Lewis Theobald [the Shakespearean critic].
Dictionary of National Biography. Vol. 56. London: Smith, Elder and Co., 1898. 8°. pp. 118—22.

COLLINS (John Churston). Shakespeare's Sonnets.
Saturday Review. London. Feb. 26, 1898. (Vol. 85, p. 285).

COOPER (Stanley). Shakespeare's knowledge and use of the Bible, [a lecture at the Memorial Lecture-room, Stratford].
Cf. infra, s. v. Stratford-on-Avon. The Shakespeare festival, 1898.

CORBIN (J.). The German Hamlet and the earlier English versions.
Harvard Studies and Notes in Philology and Literature. Vol. 5: Child Memorial vol. Boston: Ginn and Co., 1896 [issued 1897], pp. 245—60.
Reviewed: Athenaeum. London. No. 3677, Apr. 16, 1898, p. 498. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. Bd. 101 (1898), p. 183, by G. HERZFELD.

CORBIN (John). Two undescribed portraits of Shakespeare. Illustrated.
Harper's Magazine. New York. May, 1897. (Vol. 94, p. 896).

COUCH (A. T. Quiller). 'The Passionate Pilgrim'. — Shakespeare lyrics.
Adventures in criticism. By A. T. Q. COUCH. London. 1896, pp. 29; 39.

COUCH (A. T. Quiller). Historical tales from Shakespeare. [A supplement to Lamb's tales.] London: Edward Arnold, 1900. cr. 8°.
Reviewed: Literature. London. No. 123, Feb. 24, 1900. (Vol. 6, p. 168).

COX (Samuel Alfred). Shakespeare converted into Bacon. An extravaganza in two acts. Dublin: Seaby, Bryers, and Walker. [London: Simpkin, Marshall and Co.], 1899. cr. 8°. pp. 32.

CRAWFORD (J. H.). Dunsinane. [Macbeth.]
Good Words. London. June, 1893. (Vol. 34, p. 384—87.)

CRESSWELL (Lionel). Sakesper. [Earliest recorded mention of the name Shakspeare, a D. 1250.]
Notes and Queries. 1898. Aug. 27, p. 167. — Sept. 17, p. 230, by Wm. UNDERHILL. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 349.

[Criticism]. A point of Shakespearean criticism.
Lyceum. June, 1891. (Vol. 4, p. 225).

CROSSE (G.). Spurious passages in Macbeth. [Act I, sc. 2, and Act III, sc. 5].
Notes and Queries. 1898, Oct. 22, p. 321.

CROSSE (G.). Merry Wives of Windsor. [Character of Prince Henry according to the Quarto of 1602 and the Folio of 1623]. A passage printed in the Quarto omitted in the Folio: the reasons for the omission.
Notes and Queries, Dec. 31, 1898, p. 523. — Jan. 28, 1899, p. 64, by Charlotte G. BOGER.

CROW (M. F.). Elizabethan sonnet cycles. *See infra*, p. 372, *s. v. Elizabethan* sonnet cycles.

CURRY (John T.). Robert Burton and William Shakspeare.
Notes and Queries. Dec. 24, 1898, pp. 501—4.

CURRY (John T.). Sir Henry Wotton and the Bacon Shakspeare controversy.
Notes and Queries, March 11, 1899, p. 181.

CUTHBERTSON (Evan J.). William Shakespeare, the story of his life and times. London: W. and R. Chambers, 1897. cr. 8°. pp. 144. With portrait and 15 illustrations.

Contents.

Preface. Introduction. Chap. 1. Birth und parentage. 2. Childhood and childhood's home. 3. Boyhood and schooldays. 4. Chronicles of Henley Street. 5. Youth, courtship, and deer-killing. 6. In London town. 7. The writing of the plays. 8. The poems and sonnets. 9. A record of prosperous years. 10. Closing years and death.
Reviewed: Jahrbuch XXXIV, 396.

[Cymbeline.] Stage history of Cymbeline.
Theatre. London. Sept. 1896. (New Ser. vol. 28, p. 121).

D. (Q. E.) To Mr. S. L. on Mr. W. H. [a satyrical poem].
Cf. infra, p. 384 *s. v.* Lee (S.). The life of W. Shakespeare: *Reviews.*

Dam (H. J. W.). Sir Henry Irving.
Macclure's Magazine. Nov., 1899.

Dancy (G. W.). A history of the play of K. Lear.
Theatre. London. Nov., 1892. (Vol. 20, p. 209).

Daniel (P. A.). 'Locrine' and 'Selimus' [attributed to Greene].
Athenaeum. London. No. 3677. Apr. 16, 1898, p. 512. — *Cf. supra* Texts, p. 358 *s. v. The tragical reign of Selimus.*

Daniel (Samuel). A selection from the poetry of Samuel Daniel and Michael Drayton. With an introduction and notes by H. C. Beeching. London: J. M. Dent and Co., 1899. 12°. pp. 185.
Reviewed: Literature London. July 15, 1899. (Vol. 5. p. 35: Two Elizabethan poets.) — Athenaeum. London. Sept. 16, 1899. No. 3751, p. 379. — Academy. London. Aug. 19, 1899, No. 1424, p. 175.

Darlington (Joseph). The catholicity of Shakespeare's plays.
New Ireland Review. Dublin. Dec., 1897, and Jan., 1898. (Vol. 8, p. 241; 304).

Darlington (Joseph). Hamlet.
Irish Ecclesiastical Record. Dublin. May, 1899.

Darlington (Joseph). Ex libris William Shakespeare.
Irish Monthly. Dublin. Nov., 1899.

Davey (R.). Charlecote, Warwickshire, and Shakespeare. Illustrated.
Pall Mall Magazine. London. Oct., 1894. (Vol. 4, p. 182).

Davis (Varina A.). Col. W. P. Johnston's book on 'The prototype of Hamlet'.
Belford's-Monthly and Democratic Review. March, 1891. (Vol. 6, p. 580).

Dawson (John G.). Shakespeare's fugues.
Music Review. Chicago. Dec., 1893. (Vol. 3, p. 134).

Deighton (K.) The old dramatists [Marston, Marlowe, Heywood, Dekker, Webster]. Conjectural readings. London: Constable, 1896.
Reviewed: Academy. London. Vol. 52, p. 26.

Dennis (John). Shakespeare's wise words.
Leisure Hour. London. Oct., 1892. (Vol. 41, p. 825).

De Quincey, Dean of Ely. Sermon on Shakespeare, preached at Stratford-on-Avon on April 3, 1899. [On Shakespeare's heroines]. Birmingham: Cornish Bros., 1899.
Reviewed: Literature. London. June 24, 1899. (Vol. IV, p. 663).

Derby (Thomas). On music illustrating Shakespeare.
Manchester Quarterly. July, 1896. (Vol. 15, p. 256).

Desch (Cecil H.). The Shakespeare festival at Stratford-on-Avon.
Positivist Review. London. Apr., 1898. (Vol. 6, p. 76).

Devecmon (William C.). *In re* Shakespeare's legal requirements. Notes by an unbeliever therein. New York: The Shakespeare Press, 1899. 12°. pp iV, 51.

Publications of the Shakespeare Society of New York. No. 12.

Dey (Edward Merton). Othello, Act I, sc. 1, l. 21: 'A fellow almost damn'd in a fair wife'.

Notes and Queries. 1898. Jan. 29, p. 82. — April 9, p. 283, by R. M. Spence. *Cf.* Jahrbuch XVI, 454, — May 28, p. 422, by C. C. B., by C. Lawrence Ford and by E. M. Dey. — June 18, p. 483, by R. M. Spence. — Sept. 10, p. 203, by C. C. B. and E. Yardley. — Nov. 19, p. 402, by R. M. Spence and E. Yardley. — Dec. 31, p. 524, by E. Yardley. — Jan. 28, 1899, p. 64, by E. Yardley, and by C. C. B. — Mar. 25, p. 222, by R. M. Spence, and by E. M. Dey. — Apr. 15, p. 282, by C. C. B., by E. Yardley, and by H. T. — May 13, p. 363, by R. M. Spence. — June 3, p. 422, by C. C. B.

Dey (Edward Merton). Othello, Act I, sc. 3, ll. 262—6: 'Vouch with me Heaven, I therefore beg it not', etc. — Act II, sc. 1, l. 315: 'Abuse him to the Moor in the *ranke* garb'. — Act IV, sc. 2, ll. 107—9: 'Tis meet I should be us'd so, very meet', etc.

Notes and Queries 1898, Jan., p. 82.

Dey (Edward Merton). Tempest, Act I, sc. 2, ll. 158—9: 'How came we ashore?' etc. — ll. 351—62: 'Abhorred slave', etc. — ll. 457—9: 'There's nothing ill can dwell', etc. — Act II, sc. 1, l. 123—7: (Sebastian's speech). — ll. 231—8: 'Thus, sir', etc.

Notes and Queries. 1898, June 18, p. 483—84.

Dey (Edward Merton). As You Like It, Act II, sc. 4, ll. 44—58: Alas, poor shepherd!', etc. — ll. 46—48: 'I remember, when I was', etc. — ll. 80—93: 'My master is of churlish disposition', etc. — Act II, sc. 7, ll. 38—42: 'And in his brain', etc.

Notes and Queries. 1898, Sept. 10, p. 204—5. — Jan. 28, 1899, p. 64, by R. M. Spence. — II, 4, 44—58: May 13, p. 363, by E. M. Dey.

Dey (Edward Merton). Othello, Act II, sc. 3, ll. 273—6: 'You are but now cast in his mood', etc. — Act II, sc. 3, ll. 306—7: 'I will ask him for my place again', etc.

Notes and Queries. Nov. 19, 1898, p. 403.

Dey (Edward Merton). As You Like It, Act III, sc. 2, ll. 124—8: 'I'll graff it with you, and then I shall graff it with a medlar: then it will be the *earliest* fruit' etc. — Act III, sc. ll. 37—9: 'What though you have no beauty', etc. — Act III, sc. ll. 52—3: —''tis such fools as you' etc.

Notes and Queries. Dec. 31, 1898, p. 524.

Dey (Edward Merton). Tempest, Act II, sc. 1, ll. 278—80: ' . . . Twenty consciences' etc.

Notes and Queries, Jan. 28, 1899, p. 63. — Sept. 16, p. 221, by J. Foster Palmer.

Dey (Edward Merton). Othello, Act V, sc. 2, l. 1: 'It is the cause'.

Notes and Queries, May 13, 1899, p. 364. — June 3, p. 422, by R. M. Spence. — Aug. 19 p. 141, by E. M. Dey. — Oct. 14, p. 302, by R. M. Spence. — *Cf.* ibid. pp. 283, and 422.

Dey (Edward Merton). Tempest. Act II, sc. 1, ll. 251—4: 'Whe all were sea-swallowed' etc. — sc. 2: ll. 18—19: 'Here's neither bush nor shrub' etc.

Notes and Queries, June 3, 1899, p. 423—4.

Dey (Edward Merton). Tempest, Act III, sc. 1, ll. 9—15: '*For* ... I must remove some thousands of these logs' etc.

Notes and Queries, Oct. 14, 1899, p. 303.

Dey (Edward Merton). A Midsummer Night's Dream, Act I, sc. 1., ll. 200—7: '*Her.* His folly, Helena, is no fault of mine.'

Notes and Queries, Dec. 2, 1899, p. 454.

Dillon (Arthur). Elizabethan revivals. Illustrated.

Magazine of Art. London. Oct., 1897. (Vol. 21, p. 302.)

Dinglewood. Shakespeare manuels. Dinglewood School: Colwyn Bay. [Being questions and notes on Shakespeare's works, ed. by. Stanley Wood]. **1891** et seq. — K. Henry the Fifth, 52 pp. — Hamlet, 45 pp.; 250 Questions and notes to H., 28 pp.; Questions and notes, pp. v, 31; Supplement to Hamlet, pp. 24. — Julius Caesar, 45 pp.; Supplement to J. C., 22 pp. — Questions and notes to Richard II, 46 pp. Merchant of Venice, 46 pp.; Supplement to M. of V., 20 pp. — The Tempest, 46 pp.; Supplement to the Tempest, 27 pp. — As You Like It, 48 pp. Manchester and London: John Heywood [1891—99]. 8°.

Cf. Jahrbuch XXXIII, 361, *s. v.* Wood (Stanley).

Dithmar (E. A.) Ada Rehan.

Famous American actors. Edited by F. F. Mc Kay and by C. E. L. Wingate. New York 1896, p. 146.

Dodgson (Campbell). Beating a dog to frighten a lion. [Othello, Act II, sc. 3. '*Jago*: . . . even so as one would beat his offenceless dog to affright an imperious lion'. A parrallel passage in Geiler von Kaisersberg's 'Brösamlin'. Strassburg 1517].

Athenaeum. London. No. 3772. Feb. 10, 1900, p. 187. — No. 3773. Feb. 17, p. 220 by Walter W. Skeat, by Edward Dowden, and by G. Thorn Drury.

Donnelly (Ignatius). The cipher in the plays and on the tombstones. Minneapolis: Verulam Publishing Co., 1899. 8°. pp. 372.

Donovan (Thomas). English historical plays, arranged for acting, etc.

See supra: Texts. p. 352.

Douglas (Sir G.). Deer-stealing escapade of Shakespeare.

Belgravia. London. June, 1897. (Vol. 93, p. 198).

Dowden (Edward). Shakespeare.

Library of the World's Best Literature. New York: C. D. Warner, 1898. Vol. 22, p. 13167. — *Cf.* Jahrbuch XXIX, 333, s. v. Dowden (Edward).

Dowden (Edward). Sidney Lee and Shakespeare's Sonnets. — To Mr. Sidney Lee, etc. [In verse]. ***See infra,*** p. 384, ***s. v.*** Lee (Sidney). A life of Shakespeare*: **Reviews.***

Dowden (Edward). Bacon dethroned an re-enthroned.

Cf. infra, p. 388, s. v. Madden (D. H.): Bacon enthroned.

Dowden (Edward). 'Beget' and 'Begetter' in Elizabethan English. — ***See infra,*** p. 386, ***s. v.*** Lee (Sidney). 'Beget' etc.

[The English ***Drama***]. Early tragedy, by R. K. Douglas. — Middle history, by Prof. Church. — Middle comedy, by R. K. Douglas. — Later history, by Lucy Toulmin Smith, — Later comedy, by Edward Garnett. — Middle tragedy, by Prof. Church. — Later tragedy, by George Saintsbury. — Historical classical tragedy, by Richard Garnett. — Romantic comedy by Richard Garnett.

Atalanta. London. Jan. — Sept., 1891. (Vol. 4, pp. 273; 339; 402; 469; 532; 597; 660; 726; 786.

Dunning (Edwin James). The genesis of Shakespeare's art, a study of his sonnets and poems. Boston: Lee and Shepard, 1897. 8°. pp. xxxiv, 336.

Contents.

[Editorial preface, by A. W. Stevens]. Introduction. Venus and Adonis. The Sonnets. A. Lover's Complaint. Appendix: I. The Thorpe dedication. II. Shakespeare's use of Thou and You.

Reviewed: Literature. London. Vol. 2 (1898), p. 139. — Jahrbuch XXXV, 306, by George B. Churchill.

Eccles (Dorset). A Herbal [printed by Robert Wyer, bearing upon the title-page a signature — fictitious, alas! 'William Shakspeare 1585'].

Athenaeum. London. No. 3707, Nov. 12. 1898, p. 676.

Editions of Shakespeare. [Dowden's ed.; the Eversley ed., the Chiswick Shakespeare; new issue of the Stratford-on-Avon ed., and the Larger Temple Shakespeare].

Athenaeum. London, No. 3767, Jan. 6, 1900, p. 27.

Shakespeare's *Education.*

Home University. London. Sept., 1898.

Elam (W. C.). Old saws of Shakespeare.

Lippincott's Magazine. Philadelphia. Oct., 1896. (Vol. 58, p. 567.)

[*Elizabethan* dramatists]. Library of the world's best authors. New York: C. D. Warner, 1898.

Vol. 3: Francis Beaumont and John Fletcher. — 10: John Ford. — 12: Robert Greene. — 14: Ben Jonson. — 17: Christopher Marlowe. — 19: George Peele.

[*Elizabethan* England]. A foreign visitor to Elizabethan England. [Thomas Platter of Basle (1574—1628) who travelled in Spain, France, England, and the Low Countries, between 1592 and 1599. Extracts from his diaries preserved in manuscript in the library of Basle University, published by Prof. Binz].

Literature. London. No. 120, Feb. 3, 1900 (Vol. 6, p. 110). — *Cf. infra*: Deutschland, *s. v.* Platter (Thomas).

Elizabethan sonnet cycles. Edited by M. F. Crow. [Sonnets by S. Daniel, H. Constable, Th. Lodge, Giles Fletcher, M. Drayton, B. Griffith, W. Smith, and Fulke Greville Lord Brooke]. 4 vols. London: Kegan Paul, Trübner and Co., 1896—8. 8°.

Ellis (Charles). The Christ in Shakespeare. A reading from the Merchant of Venice, Shakespeariana, Sonnets, with their scriptural harmonies. (Shakespeare and the Bible). Victorian edition. Plymouth: W. Brendon and Son. London: Houlston and Sons, 1897. cr. 8°. pp. 288.

Reviewed: Baconiana. London. New ser. Vol. V (1897) p. 223, by E. B. Wood.

Elson (L. C.). Shakespeare in music.

Werner's Magazine. New York. Dec., 1898.

Escott (A.). Julius Caesar on the stage.

Theatre. London. May, 1897. (Vol. 38, p. 277).

F. (H. H.). Madame Bernhardt's Hamlet.

Literature. London. June 17, 1899. (Vol. IV, p. 640). — June 24 (vol. IV, p. 669), by Jno. J. Mc Adam.

F. (H. H.). Mr. Pepys on A Midsummer Night's Dream [at Her Majesty's].

Literature. London. No. 118, Jan. 20, 1900. (Vol. 6, p. 71).

[Shakespeare *Family*]. — Shakspeareana. [Document found among the Westminster Abbey muniments, by Richard Emson (Empson), relating to Sir Thomas Lucy, the grandfather of Shakespeare's Sir Thomas, Aug. 7, 1509. Communicated by Edward Scott. — Document relating to 'John Shaxbere' of Stratford-upon-Avon, winter of 1571, communicated by Mark W. Bullen].

Athenaeum. London. No. 3675. April 2, 1898, p. 447. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 349.

Farrar (Fred. Will.). Shakespeare.

Great books. Bunyan, Shakespeare, Dante, Milton. The Imitation. By F. W. Farrar. London: Isbister and Co., Lt., 1898. 8°. p. 72.

First published in: Sunday Magazine. London. Apr. — June, 1898. (Vol. 27, p. 259, 337, and 394).

Ferri (Enrico). The delinquent in art and literature [Hamlet].
Atlantic Monthly. Boston. Aug., 1897.

Fisher (Herbert Wescott). A first performance in Shakespeare's time.
Atlantic Monthly. Boston. March, 1898. (Vol. 81, p. 379).

Fiske (John). Forty years of Bacon-Shakespeare folly.
Atlantic Monthly. Boston. Nov, 1897. (Vol. 80, p. 635). — *Cf.* Boston Evening Transcript Dec., 1897; — Baconiana. London. New ser. Vol. 6, Jan. 1898, p. 54, and April 1898, p. 13, by J. E. Roe.

Fiske (S.). The influence of Henry Irving in America.
Theatre. London. Feb., 1896. (New ser. vol. 27, p. 75).

Fitzgerald (Percy). The life of David Garrick. From original family papers, and numerous published and unpublished sources. New and revised edition, containing important additional matter. London: Simpkin, Marshall and Co., 1899. cr. 8°. pp. 496.

[Shakespeare's connexion with *Fleetstreet* in London: No. 7 the abode of Richard Jaggard, publisher of the first edition of Romeo and Juliet, etc.]
Literature London. Aug. 5, 1899. (Vol. 5, p. 126.)

Fleming (William H.). How to study Shakespeare. With an introduction by W. J. Rolfe. Series I and II. New York: Doubleday and McClure Co., 1898–99. 12°. I: pp. xv, 429.
'Specially intended for the use of Shakespeare clubs. It gives a considerative of the subject of the play under notice, explanatory notes, a table of acts and scenes in which each character appears, a chapter of questions and a list of books which comment upon the play under discussion'.

Fletcher (Jefferson B.). Spenser and the Theatre of Worldlings.
Modern Language Notes. Baltimore. Nov. 1898. (Vol. 13, no. 7.)

Fletcher (John). The Faithful Shepherdess. Edited with a preface, notes, and glossary, by F. W. Moorman. London: J. M. Dent and Co., 1897. 12°.
The Temple Classics.
Reviewed: Jahrbuch XXXV, 345, by W. K[eller].

Flower (B. O.). Gerald Massey [Author of: The secret drama of Shakespeare's Sonnets unfolded].
Arena. Boston. Nov. and Dec., 1893. (Vol. 8, p. 767; vol. 9, p. 136).

Foard (James T.). More silly stories about Shakespeare.
Manchester Quarterly. Jan., 1898.

Foard (James T.). Some caprices of criticism.
Manchester Quarterly. Oct., 1898. (Vol. 17, p. 321).

Foard (James T.). On the law case. Shylock *v.* Antonio.
Manchester Quarterly. July, 1899.

Foard (James T.). The joint authorship of Christopher Marlowe and William Shakespeare.
Gentleman's Magazine. London. Feb., 1900.

First *Folio* of Shakespeare in The Toovey Library purchased by Mr. J. Pierpont, the tallest existing copy, 13³/₈ by 8³/₄ in., the original calf binding carries the arms of Sir Robert Sydney, Earl of Leicester.
Literature. London. Oct. 21, 1899. (Vol. 5, p. 393).

The First *Folio* of Shakespeare [its price].
Literature. London. Dec., 1899. (Vol. 5, p. 567). — Notes and Queries. London. Dec. 16, 1899. 4th. Ser., vol. 9, p. 496.)

First *Folios* of Shakespeare. An Anglo-American complication.
Review of Reviews. London. Vol. 19 (1899), p. 358.

Fox (Arthur W.). Shakespeare's clowns.
Manchester Quarterly. July, 1895. (Vol. 13, p. 217).

Shakespeare in *France*.
Dial. Chicago. Feb. 16, 1897. (Vol. 22, p. 105).

Shakespeare as a *French* hero.
Littel's Living Age. Boston. Feb. 15, 1896. (Vol. 208, p. 446).

Furness (Horace Howard). On the sources of the plot of Much Ado About Nothing.
Atlantic Monthly. Boston. July, 1899.

Furnivall (Fred. James). Shakspere and Mary Fitton. ('From The Theatre'. London. Dec., 1897. (Vol. 39, p. 293). [Printed for private circulation]. 1897. 8°. pp. 6.
Cf. infra, p. 375, *s. v. Gossip: Reviews.*

Fyfe (H. Hamilton). Hamlet and Macbeth.
Literature. London. Vol. 3 (1898), p. 421.

G. Fred. James Furnivall. With portrait.
Modern Quarterly of Language and Literature. London. Vol. I (1898), p. 1.

G. (A. B.) Shakspearean relics [successively in possession of the late Mrs. James of Stratford-on-Avon and Mr. Thomas Hornby, of Kingsthorpe, near Northampton].
Notes and Queries. London. 1897, Oct. 9, 284. — *Cf.* The Graphic. London. Apr. 1, 1893.

Garnett (Richard). The date of the Sonnets. [Sonnet 66 cannot have been written before July, 1597].
Literature. London. No. 125, March 10, 1900. (Vol. 6, p. 211). — No. 126, March 17. (Vol. 6, p, 229), by T. Lemarchant Douse.

Gartan (L. A.) Shakespeare on the Continent.
Paris Magazine. London. March, 1899.

Gatty (Alfred). A contemporary bust of Shakespeare [in the possession of Prof. Owen 'more than thirty years ago'].
Notes and Queries. London. 1897, May 1, p. 344.

Gilbert (H. P.) The Baconians.
Author. London. Sept., 1898. (Vol. 9., p. 88).

Gillington (M. C.) In Shakespeare's days. [Operetta for colleges and schools.] Libretto. Music by E. Ouseley Gilbert. London: J. Curwen and Sons, 1899.
Reviewed: Athenaeum. London. No. 3746, Aug. 12, 1899, p 235.

Given (Welker). A further study of the Othello. Have we misunderstood Shakespeare's moor? New York: Shakespeare Press, 1899. 8°. pp. vii, 337. — London: Kegan Paul, Trench and Co.
Papers of the Shakespeare Society of New York. No. 11.
Reviewed: Academy. London. Sept. 30, 1899. No. 1430, p. 335.

Gladstone (Will. Ewart). [On Shakespeare].
Cf. Spectator. London. Dec. 3, 1898, and Notes and Queries. London. Jan. 14, 1899, p. 26.

GOETHE (Joh. Wolfgang). Criticismus, reflections, and maxims of Goethe. Translated with an introduction and biographical note, by W. B. RÖNNFELDT. London: Walter Scott, Ltd., 1897. cr. 8°.

Scott Library. Vol. 101.

This volume contains all that Goethe wrote on the subject of Shakespeare and Byron, etc.

GOLLANCZ (Israel).

Cf. infra, p. 377, *s. v. Hamlet* in Iceland.

GOODMAN (Arthur). Women of Shakespeare: I. Viola. II. Rosalind.

Pall Mall Magazine London. Vol. 12, p. 238; 13, p. 48. 1897.

GOONEWERDENA (D. G.) A companion to Shakespeare's Julius Cæsar. 1890. 8°.

GOSLING (W. G.) Shakespeare's Tempest. [How far was Shakespeare influenced in writing the Tempest by the recently reported wreck of Sir George Somers at the Bermudas]. I. II.

Literature. London. Apr. 8, 15, and 22, 1899. (Vol. 4. pp. 366; 394; 430), by E. S. ALDERSON.

GOSSE (Edmund). A short history of modern English literature. [Chapters III and IV: Shakespeare]. London: William Heinemann, 1898. 8°. pp. vi, 416.

GOSSE (Edmund). Shakespeare in 1898.

North American Review. New York. Aug. 1898. (Vol. 167, pp. 145—154). — *Cf.* Review of Reviews. London. Sept. 1898 (vol. 18, p. 281).

Gossip from a muniment room [at Arbury], being passages in the lives of Anne and Mary Fytton, 1574 to 1618, transcribed and edited by Lady NEWDIGATE-NEWDEGATE. London: David Nutt, 1897. 4°. [5 leaves], pp. 160. With 3 photogravures [portraits], and a double-leaf of Sketch Pedigree.

Contents.

Introduction. Contents. Sketch pedigree of Newdigate and Fyttons. Chap. I. Court and country life: Anne's Marriage. Letter of Arabella Stewart. Mary becomes maid of honour. Sir William Knolly's letters. Anne's daughter born. Sir Fulke Greville's letter. — II. Mary's downfall and disgrace: Sir W. Knolly's letters. Troubles at court. Mary in disgrace, dismissal from her post. Sir W. Knolly's letters. — III. The Leveson letters: Sir Richard Leveson's letters. Sir Fulke Greville's letters. Death of Queen Elizabeth. Sir John Newdigate knighted. Sir R. Leveson's letters, his death and will. — IV. Widowhood: Mary's manner of life, her marriage. Sir Fulke Greville's letters, his death. Mary's widowhood. Death of Sir John Newdigate. Anne's petitions for the wardship of her son. — V. Friendship: Letters from Francis Beaumont to Anne Newdigate. — VI. Courtship: Cosyn Saunders and his suit. Francis Beaumont's letters. Final dismissal of Cosyn Saunders. Mary's second marriage. — VII. The valley of death: Letters from Lady Grey. Anne's cares for her children, her declining health, her death and her will. — Appendix.

Reviewed: Daily Chronicle. London. No. 11, 104, Oct. 6, 1897: Shakespeare's dark lady, by W. A[RCHER] — Academy. London. No. 1330, Oct, 30, 1897, p. 341: The dark lady unveiled. — Athenaeum. London No. 3656. Nov. 20, 1897, p. 699—700. — Theatre. London. Dec. 1898. (Vol. 39, p 293—298): Shakespeare and Mary Fitton, by F. J. FURNIVALL. — Jahrbuch XXXIV 378—90, by Alfred von MAUNTZ. — Die Grenzboten. Leipzig. 1899. No. 28, p. 72—79: Aus Dichtung und Wahrheit über Shakespeares Leben, by Arnold SCHRÖER.

Gossip from a muniment room etc. Second edition. London: David Nutt, 1898. 4°. pp. xvii, 187. Fig.

In this second edition the orthography of the letters to and from Anne Fitton, which were reproduced *literatim* in the first edition, is modernized.

Reviewed: Beiblatt zur Anglia. Halle. Sept., 1898. (Bd. 9, p. 132), by Max Friedrich MANN.

GRAHAM (Thomas H. B.) Venus and Adonis.

Gentleman's Magazine. London. May, 1897. (New Ser., vol. 58, p. 500).

GRAVES (Algernon). Alderman John Boydell and the Shakespeare Gallery Illustrated.

Magazine of Art. London. July, 1897. (Vol. 21, p. 143).

GRAYLE (Hubert). Shakespeare's birth-place, Stratford-on-Avon. Illustrated.
Rambles through England, in Ludgate. Illustrated Magazine. London. June, 1894. (Vol. 7, p. 161).

GREENSTREET (James). Documents relating to the players at the Red Bull and the Cockpit in the time of James I. London 1885. 8°. pp. 19.

GREENSTREET (James). The Whitefriars Theatre in the time of Shakespeare. London 1888. 8°. pp. 15.

GREG (W. Wilson). The pastoral drama on the Elizabethan stage.
Cornhill Magazine. London. July, 1899.

GREIN (J. T.) Irving as Richard III.
To-morrow. London. May, 1897. (Vol. 3, p. 281).

GREIN (J. T.) Forbes Robertson as Hamlet.
To-morrow. London. Oct., 1897. (Vol. 4, p. 45).

GRIERSON (Francis). The tragedy of Macbeth.
Modern Mysticism and other Essays, by Francis GRIERSON. London: George Allen, 1899. 8°.

GRIFFIN (G. W. Hall). Hamlet the Dainty. An Ethiopian burlesque on Shakespeares Hamlet... London [1877]. 8°.
The Darkey Drama. Pt. 9.

GRIFFIN (Montagu). Author note on Shakespeare's Julius Cæsar.
Irish Monthly. Dublin. Nov., 1896. (Vol. 23, p. 561). — *Cf. infra*, p. 382, *s. v.* KOLBE (F. C.).

GRIFFIN (Montagu). Some notes on Macbeth.
Irish Monthly. Dublin. Feb. and Apr., 1898. (Vol. 26, p. 57; 169.)

GRIFFITH (M). The new Juliet. Interview with Mrs. Patrick Campbell. Illustrated.
Strand. London. Sept., 1895. (Vol. 10, p. 252). — *Cf. infra*, *s. v.* ZEDLITZ (Baroness von).

GWYNN (E). Shakespeare and sanitation.
Public Health. London. Aug., 1899.

HADLEY (J. B). Sir John Falstaff, Don Quixote, and My uncle Toby; the comic immortals.
Gentleman's Magazine. London. May, 1899.

HALES (John Wesley). The Macbeth of John Milton. [Milton planned in his youth a tragedy of Macbeth. *Cf.* David MASSON's Essays, biographical and critical. Cambridge 1856. No. 2: Milton's youth].
Folia litteraria. By J. W. HALES. London 1893, p. 198.

HALES (John Wesley). Shakespeare's Tempest, a lecture.
Gentleman's Magazine. London. April and May, 1898. (Vol. 284 (N. S. 60), p. 321; 425).

HALL (A). Shakespeare's handwriting further illustrated. Facsimiles of his own supposed autograph. [Fragments from the Ms. of the play of Sir Thomas More, ed. in 1844 by A. Dyce], with a short note on his early career as a dramatist. London: Asher and Co., 1899. 8°. pp. 14.
Reviewed: Academy. London. No. 1413, June 3, 1899, p. 597. — Literature. London. June 24. (Vol. IV, No. 25), p. 653. — *Cf. infra*, p. 377, *s. v. Shakespeare's* handwriting, and *s. v.* THISELTON (A. E.)

HALL (A). Shakespeare's Sonnets. *Cf. infra*, p. 385, *s. v.* LEE (S). William Shakespeare: *Reviews*. — Jahrbuch XXXV, 354.

HALL (F. M. Howe) Edwin Booth and Julia Ward Howe.
New England Magazine. Boston. Nov., 1893. (New. Ser. Vol. 9, p. 315).

Hamlet at Her Majesty's [by H. Beerbohm Tree].

Athenaeum. London. No. 3643. Aug. 21, 1897, p. 268. — *Cf. infra, s. v.* Tree (Beerbohm).

Hamlet in Iceland, being the Icelandic romantic Ambales Saga, edited and translated, with extracts from five Ambales Rimur and other illustrative texts, for the most part now first printed, and an introductory essay, by Israel Gollancz. London: David Nutt, 1898. 8⁰. pp. xcviii, 284, and pedigree.

Northern Library, vol. III.

Contents.

Preface. Table of contents. Introduction. Hamlet the Fool; the Icelandic Saga of Ambales. or 'Amlothi Heimski': text and translation. Appendix: Ambales Rimur eptir Hallgrim Haldórsson etc.

Reviewed: Academy. London. No. 1373, Aug. 27, 1898, p. 187. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Nov. u. Dec. 1898. (Bd. 9, p. 224), by E. Mogk. — Literature. London. Vol. III. (1898), p. 102. — Jahrbuch XXXV, 335, by A. B[randl]. — Nordisk Tidskrift f. Philologi, Kobenhavn. Bd. 7, 3 (1899), by Jonsson. — Nation. New York. Sept. 8, 1898. (Vol. 67, p. 188), by G. Kittredge.

Hamlet's pedigree.

Academy. London. Aug. 27, 1898. (Vol. 54, p. 187).

Was *Hamlet* Macbeth? and was Shakespeare both?

Academy. London. Sept. 24, 1898. (Vol. 54, p. 302).

A view of the views about *Hamlet*. By Albert H. Tolman.

Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore. Vol. 13 (1898) No. 2.

Reviewed: Jahrbuch XXXIV, 416.

[*Hamlet* Playbill of a Hamlet performance at Kilkenny, May 14, 1793.]

Literature. London. No. 66. Jan. 21, 1899, p. 70.

Hamlet, the tragedy of, originally written and composed by the celebrated Dan Hayes, of Limerick, and inserted in Shakespeare's works.

Notes and Queries. London. Feb. 4, 1899, p. 87.

[*Hamlet* of Sarah Bernhardt, at the Adelphi.]

Athenaeum. London. No. 3738. June 17, 1899, p. 764.

Hamlet. [Mr. Benson's Hamlet at the Memorial Theatre, restoring all the 'cuts'].

Literature. London. Vol. 4, (1899), p. 447.

Hamlet in its entirety' [as performed at the Lyceum by Mr. Benson].

Athenaeum. London. No. 3776, March 10, 1900, p. 314. — *Cf. infra, s. v.* Walkley (A. B.).

Shakespeare's *Handwriting.* Facsimiles of the five authentic signatures of the poet, extracted from Sidney Lee's Life of William Shakespeare. London: Smith, Elder and Co., 1899. cr. 8⁰.

Cf. supra s. v. Hall (A.), and *infra, s. v.* Thiselton (A. E.).

Hanged (Hog) [pseud.]. Bacon dethroned. *See infra,* p. 388, *s. v.* Madden (D. H). Bacon enthroned.

Hankin (St. John). Macbeth at the Lyceum. [Mr. Forbes Robertson and Mrs. Patrick Campbell].

Academy. London. No. 1378. Oct. 1, 1898, p. 335. — *Cf. infra,* p. 387, *s. v. Macbeth,* an *s. v.* Russel (T. B.).

Hankin (St. John). Some remarks on Julius Caesar. [Mr. Tree at H Majesty's].

Academy. London. No. 1314, Feb. 5, 1898, p. 160. — No. 1348. March 5. 1898, p. remarks on Julius Caesar. — *Cf. infra,* p. 381, *s. v. Julius Caesar,* and (H. B.).

HANKIN (St. John). Shakespeare for amateurs [Romeo and Juliet by Forbes Robertson and Mrs. Patrick Campbell and by Frank Stevens and Miss Lilian Collen from the Oxford University Dramatic Society].

Academy. London. No. 1348. March 5, 1898, p. 264.

HARMON (O. E.). Astronomy of Shakespeare.

Popular Astronomy. Northfield, Minn. June, July, and Aug., 1898. (Vol. 6, p. 232, 263, and 321).

HARRIS (C. Shirley). Sir Anthony Sherley the author of Shakespeare's plays'.

Notes and Queries. London. 1897, March 13, p. 204. — March 27, p. 249, by Holcombe INGLEBY, by C. C. B. and by Arthur MAYALL.

HARRIS (C. Shirley). Marston and Shakspeare.

Notes and Queries. London. 1898, Sept. 3, p. 183. — Oct. 8, p. 294, by Thomas AULD. — Nov. 5, p. 378, by C. S. HARRIS. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 360.

HARRIS (Edward B.). The 'Historical English Dictionary' and the dates of Shakespeare's plays.

Notes and Queries. London. 1898, July 9, p. 25. — Dec. 24, p. 518.

HARRIS (Frank). The true Shakespeare. An essay in realistic criticism.

Saturday Review. London. March—Dec. 1898. (Vol. 85, p. 384, 421, and 455; vol. 86, p. 38—776). — *Reviewed:* Jahrbuch XXXV, 351, by Wilhelm DIBELIUS. — *Cf.* Academy. London. No. 1377. Sept. 24, 1898, p. 302: Was Hamlet Macbeth? and was Shakespeare both?

HARRIS (Frank). The man William Shakespeare. London: William Heinemann, 1899. 8°.

Amplified from his papers in the Saturday Review. — 'In this book I have sought to do for Shakespeare the same labour of love that Strauss and Renan did for Jesus' (Foreword). — *Cf.* Notes and Queries. London. March 18, 1899, p. 213.

[*Hathaway* (Anne)]. The surroundings of Shakespeare. Anne Hathaway.

Sun. London. Apr. 1891 (Vol. 4, p. 443).

HAWKINS (F.) Henry IV and Falstaff on the stage.

Theatre. London. Apr., 1896. (New Ser., vol 27, p. 211).

HAWLEY (S. E.). A study of Macbeth.

Education. Boston. May, 1896. (Vol. 16, p. 537).

HAZLITT (W. Carew). Notes on the story and play of Arden of Feversham.

Antiquary. London. Dec., 1897.

HEBB (John). Shakspeare's theatre at Newington Butts.

Notes and Queries. 1898, May 14, p. 386. — *Cf.* Daily News. London. April 9, 1898.

HENDERSON (W. A.). Shakespeare and Burbage.

Notes and Queries. London. 1897, July 24, p. 68. — Aug. 7, p. 113, by H. P. STOKES.

HENLEY (William Ernest). Lyra heroica, etc. *Cf. supra*, TEXTS, p. 359.

HENRY IV in 1896.

Saturday Review. London. May 16, 1896. (Vol. 81, p. 500).

HENRY V. At Stratford-on-Avon [the Shakespeare memorial performance, April 1897].

Academy. London. No. 1304. May 1, 1897, p. 477.

HENRY VIII on the stage. [Henry Irving. Lyceum Theatre]. Illustrated.

Atalanta. London. Feb., 1892 (Vol. 5, p. 305). — *Cf. infra*, p. 379, *s. v.* HIATT (Chas. T. J.)

HENRY (H. T.). The absence of religion in Shakespeare.

American Ecclesiastical Review. New York. Oct., 1897, pp. 348—68. (A refutation of G. SANTAYANA's article. *See infra*).

HENRY (H. T.). The religion of Shakespeare.
American Ecclesiastical Review. New York. Nov., 1897.

The *Heraldry* of Shakespeare [after the researches of Sir James SAWYER].
Stratford-upon-Avon Herald. May 6, 1898.

HIATT (Chas. T. J.). Henry VIII at the Lyceum. [Henry Irving].
World Literature. Feb., 1892. (Vol. 1, p. 86). — *Cf. supra,* p. 378, *s. v. Henry* VIII.

HIATT (Chas. T. J.) King Lear at the Lyceum.
Eastern and Western Review. Nov., 1892. (Vol. 2, p. 547.)

HIATT (Chas. T. J.). Ellen Terry and her impersonations. An appreciation. London: George Bell and Sons, and New York: The Macmillan Co., 1899. 8°. pp. x, 274. With 32 illustrations reproduced from photographs.
Reviewed: Athenaeum. London. No. 3727, April 1, 1899, p. 411.

HIATT (Chas. T. J.). Sir Henry Irving, a record and review. London: George Bell and Sons, 1899. cr. 8°. With 74 illustrations.
Reviewed: Academy. London. Dec. 23, 1899, No. 1442, p. 744. — Litterature. London. No. 116, Jan. 6, 1900. (Vol. 6, p. 11.)

HILL (Joseph). Abstracts of his paper. 'Episodes in the life of Shakespeare' read at the Shakespeare Club, Stratford-on-Avon.
Stratford-upon-Avon Herald. Feb. 11, 1898.

HOFFMANN (Walter E.). A modern Othello, adapted from the French of BRISBARRE and MARC-MICHEL. Philadelphia: The Tenn. Publ. Co., 1898. 12°. pp. 27.
Dramatic Library. Vol. 1, n°. 95. Keystone Edition Popular Plays. [New edition].

[HOLINSHED. Shakspere's Holinshed, etc. 1896]. *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 332.
Reviewed: Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd. 8 (1897), pp. 1—4, by Lucy Toulmin SMITH.

HOPE (C.). Shakespeare and the song of a lark.
Month. London. July, 1899.

[HORTON-SMITH (L.). Ars tragica, etc. 1896]. *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 332.
Reviewed: Revue critique. Paris. 1897. No. 1 (Bulletin). — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. 1899, No. 20, by BRUHN.

HOUSE (E. H.). Edwin Booth in London.
Century Magazine. New York. Dec. 1897. (Vol. 33, p. 269).

How Shakespeare made his money.
Review of Reviews. London. Vol. 20 (1899), p. 606.

HOWE (Joseph). Shakespeare. [An oration read on the tercentenary of Shakespeare in Halifax, N. S., in 1864].
Poems and essays By Hon. Joseph HOWE. Montreal: John Lovell, 1874, pp. 342. — The 'oration' has been printed in 1864 in Halifax, N. S.: 'Citizen'-Office 8°. pp. 25.

HOWELL (W. B. L.). Hamlet and Ajax.
Canadian Magazine. Toronto. Jan. 1896. (Vol. 6, p. 205).

HUDSON (W. H.). London life in Shakespeare's time.
Idle hours in a library, by W. H HUDSON. San Francisco 1898. p. 1.

HUNTINGTON (A. M.). A Spanish Romeo and Juliet.
Bookmann. New York. Aug., 1897. (Vol. 5, p. 463).

HURST (E. W.). Shakespeare's Catherine of Aragon [Henry VIII].
Great Thoughts. London. Nov., 1896.

HURST (E. W.). Coriolanus. — Macbeth. — Othello. — K. Lear. — Romeo.
Great Thougts. London. Apr.—Aug., 1898. (Vol. 2, p. 75; 115; 187; 251; 339.)

Hutchinson (T.). As You Like It, Act IV, sc. 1. l. 77. 'O, that woman that cannot make her fault *her husband's occasion*'.

Notes and Queries. London. Aug. 19, 1890, p. 142.

Hutton (W. H.). At Hamnet's funeral.

Literature. London. No. 65. Jan. 14, 1899, p. 42. — *Cf. infra*, p. 384, *s. v.* Lee (Sidney). A Life of Shakespeare: *Reviews*.

J. (C. J.). Shakespeare and Rabelais [Holofernes in Love's Labour Lost, and ib. Act V, sc. 1: '*Honorificabilitudinitatibus*' and 'What is A B spelt *backward* with the horn on his head?']

Notes and Queries. London. March 25, 1899, p. 224.

Jameson (Anna). Shakespeare's heroines. Characteristics of women. Illutrated with 25 Collotype reproductions of portraits of celebrated actresses in the various characters, and photogravure frontispiece: Miss Ellen Terry as Lady Macbeth, by John Sargent. London: George Bell and Sons, 1897. [New York. The Macmillan Co.] Large post 8⁰. pp. ix, 341. Also a Large Paper edition on hand-made paper, limited to 175 numbered copies, imp. 8⁰.

Japp (A. H.). The English sonnet and its history.

Gentleman's Magazine. London. Sept. 1893. (New. Ser. vol. 51, p. 259).

Jeaffreson (J. C.). J. O. Halliwell-Phillipps.

A book of recollections. By J. C. Jeaffreson. 2 vols. London 1894 [1893]. Vol. 2, p. 167.

Imbert Terry (H. M.). Thomas Nash, satirist. [His allusion to Hamlet and attack on Shakespeare]. (Read June 24th, 1876).

Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom. London. Second ser. Vol. 18, (1897), pp. 177—214.

Ingersoll (Robert G.). Shakespeare. A lecture. London: R. Forder, 1897. cr. 8⁰. pp. 50.

Ingleby (Holcombe.) The First Folio of Shakespeare, [known copies of].

Notes and Queries. London. 1897, July 31, p. 63; Sept. 18, p. 222; Oct. 9, p. 281, by R. R.; Nov. 20, p. 413, by H. Ingleby, by J. W. Jaggard, by John Murray, and by A. J. Rudolph. — 1898, Jan. 22, p. 69, by W. F. Prideaux, by Alex. Leeper, by James D. Butler, by Wm. H. Flemimg, by Everard Home Coleman, by Chas. W. Vincent, by J. T. F. and by Richard H. Thornton. — June 4, p. 449, by R. R., by E. A. Petherick and by Aldenham. — Sept. 10, by R. R. — *Cf. infra*, p. 385, *s. v.* Lee (Sidney). William Shakespeare: *Reviews*.

King *John*. [Another copy of the First Quarto 1591].

Athenaeum. London. No. 3725, March 18, 1899, p. 340.

King *John* [at Her Majesty's. Mr. B. Tree].

Athenaeum. London. No. 3752, Sept. 23, 1899, p. 427.

John, King of England, (The troublesome reign of), 1591.

'The astounding price of £ 510 paid on Tuesday last for the copy of 'The Troublesome Reigne of John, King of England', 1591, seems to call for more than a passing notice, inasmuch as it puts quite into the shade all prices so far realized by the genuine quartos of Shakspeare. Of these latter, the top ones, so far as we can discover, are the following: Love's Labour's Lost, 1598, £ 346. 10 s., and Richard III, 1597, £ 351. 15 s., both at the Daniel sale in 1864; Merchant of Venice, 1600, Domville sale, 1897, £ 315; and Merry Wives of Windsor, 1602, at the, Gaisford sale, 1890, £ 385. Of course, none of these is so rare as the spurious play just sold, but they are the work of Shakspeare, which this production of 1591 is not'. — Athenaeum. London. 3731. Apr. 29, 1899, p. 540.

Johnson (Charles F.). The Shakespearean phrase (a rhymed criticism).

What can I do for Brady? By Ch. F. Johnson. London 1898.

Johnson (Henry.) Shakespeare. [In verse.]

Where beauty is and other poems. By H. Johnson. Brunswick, Maine: Stevens, 1898.

JOHNSON (Jesse). Testimony of the Sonnets as to the authorship of the Shakespearean plays and poems. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1899. 12°. pp. vi, 100.

'The Sonnets were not written by Shakespeare, but it is very probable that he was the friend or patron around whom their poetry moves and to whom most of them are addressed'.

Reviewed: Saturday Review. London. No. 2278, June 24, 1899 (vol. 87, p. 790).

JOHNSTON (W. and A. K.). Illustrations of historical celebrities. No. 2. William Shakespeare. Size 33 by 28 inches. London: W. and A. K. Johnston, 1897.

JONAS (Maurice). Hamlet, 1603, [for Nicholas Ling and John Trundell preserved at Warwick Castle].

Notes and Queries. London. 1897, Jan. 16, p. 46.

JONAS (Maurice). Original edition of Giraldi Cinthio. — Meaning of 'Hecatommithi'.

Notes and Queries. London. 1898, Feb. 19, p. 147. — April 2, p. 273, by F. ADAMS.

JONAS (Maurice). Early Shakespearean books [in his possession, including a unique, perfect copy of the 1611 edition of Pericles].

Notes and Queries. London. 1898, March 19, p. 225.

JONAS (Maurice). Dramatis personae of Othello. [*Julio* and *Marco* named in a playbill of the Fulham Theatre though not found in any edition of the poet's works].

Notes and Queries. London. 1898, Sept. 24, p. 246. — Oct. 22, p. 335, by Wm. DOUGLAS.

JONAS (Maurice). Shakespearean Quartos. *See infra,* p. 384, *s. v.* LEE (S.) A life of W. Shakespeare: *Reviews.*

JONES (Chloe Blakeman). The Lover's Shakespere. *See supra,* TEXTS, p. 352.

JONES (Stanley). The actor and his art [Sir Henry Irving, etc.]. London: Downey and Co., 1899.

Cf. Athenaeum. London. No. 3768, Jan. 13, 1900, p. 59.

IRVING (Sir Henry). The study of Shakespeare in small communities.

Ladies' Home Journal. Philadelphia. Nov., 1899.

Henry *Irving.* His four favorite parts [Hamlet, Richard III., Jago, King Lear].

English Illustrated Magazine. London. Sept., 1893. (Vol. 10, p. 925).

Henry *Irving* in Cymbeline.

Theatre. London. Nov., 1896. (New Ser. vol. 28, p. 268).

Julius Caesar. Souvenir: Julius Caesar. Her Majesty's Theatre, 1898. London: West End Review, 1898. 4°. pp. 26.

Julius Caesar at Her Majesty's. —

Athenaeum. London. No. 3666. Jan. 29, 1898, p. 159. — Spectator. London. Jan. 29, 1898. (Vol. 80, p. 102). — Art Journal. London. Apr. 98 (vol. 14, p. 115). Illustr. — Magazine of Art. London. Apr., 1898. (Vol. 22, p. 331). Illustr. — Idler. London. March, 1898. (Vol. 13, p. 243), by B. — Westminster Review. London. Aug. 1898. (Vol. 150, p. 163). — *Cf.* Review of Reviews. London. Aug., 93. (Vol. 18, p. 166). — *Cf. supra,* p. 377, *s. v.* HANKIN (St John), and *infra, s. v.* TREE (H. B.). — SHAW (G. B.).

JUSSERAND (J. J.). The English novel in the time of Shakespeare. Translated from the French by Elizabeth LEE. Revised and enlarged by the author. New impression. London: T. Fisher Unwin, 1899. cr. 8°. pp. 434.

Cf. Jahrbuch XXXIII, 335.

Jusserand (J. J.). Shakespeare in France under the Ancien Régime. Illustrated. London: T. Fisher Unwin, 1890. 8°. pp. xxviii, 496. — New York: Putnam's Sons.

Reviewed: Literature. London. Dec. 10, 1898. — Nineteenth Century. London. June, 1899, by Sidney Lee. — Academy. London. No. 1416, June 24, 1899, p. 675: 'Gille-Shakespeare'. — Athenaeum. London. July 29, 1899, No. 3744, p. 171. — Saturday Review. London. July 29, 1899. (Vol. 88, p. 138). — Jahrbuch XXXVI, 320 by A. B[randl].

Kalendar, a very seasonable, for the yeare of our Lord 1898. Designed to bee used by ye manie lovers of Master William Shakespeare. Illustrated by Marie Danforth Page, etc. Boston, London: Sampson Low, Marston and Co., [1897]. fol.

Cf. Jahrbuch XXXIII, 335.

Kennedy (W. S.). In Portia's garden. [Place?] 1897. cr. 8°.

Reviewed: Poet Lore. Boston. Vol. 10, No. 2, Apr.—June, 1898.

Kent (Charles W.). Shakespeare note-book, designed for advanced courses in colleges and universities, Shakespeare clubs, and critical readers. Boston: Ginn and Co., 1897. 8°.

Contains a classed list of 'One hundred references for the study of Shakespeare', a Shakespeare chronology, a comparative chronological table of Shakespeare's plays, etc.

Killigrew. Shakspeare and M. Rostand.

Notes and Queries. London. June 24, 1899, p. 483.

Kingsley, Miss. Lecture on Shakespeare in Warwickshire. See *infra, s. v. Stratford-on-Avon.* The Shakespeare festival 1897.

Kinns (Samuel). [Defence of Shakespeare's memory against the charge of deer-stealing].

Historical sketches of eminent men and women who have come into contact with the abbey and church of Holy Trinity, Minories, from 1293 to 1893. Sec. ed. London: Cassell and Co., 1898. — *Cf.* Literature. London. Vol. IV (1899), p. 66.

Kipling (Rudyard). Shakespeare's Tempest, probable source, landscape and literature.

Spectator. London. July 2, 1898. (Vol. 81, p. 13.)

Kittredge (G. L.). Notes on Elizabethan plays.

Journal of Germanic Philology. Bloomington, Ind. 1898. (Vol. II, No. 1.)

Knox (Kathleen). On the study of Shakespeare for girls.

Journal of Education. London. Apr., 1895. (Vol. 17. p. 222).

Kolbe (F. C.) Shakespeare's Julius Caesar.

Irish Monthly. Dublin. Sept. and Oct., 1896. (Vol. 23, p. 449; 505). — *Cf. supra,* p. 376, *s. v.* griffin (Montague).

Krehbiel (H. E.). Shakespeare's songs and dances.

Werner's Magazine. New York. March, 1899.

Kyd (Thomas). The Spanish Tragedy. Edited with a preface, notes and glossary, by J. Schick. London: J. M. Dent and Co., 1898. 12°. pp. xliv, 146.

The Temple Dramatists.

Reviewed: Jahrbuch XXXV, 341, by A. B[randl]. — Athenaeum. London. Aug. 5. 1899. No. 3745, p. 203. — Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen. Braunschweig. CIII 385, by Wolfgang Keller.

L. (E.). Desdemona.

Primitive Methodist Quarterly Review. London. Oct., 1898. (Vol. 20, p. 643).

L. (J.). An unnoticed Shakespearean 'touch' in Titus Andronicus.

Modern Quarterly of Language and Literature. [Place?] I, 3.

Lacey (H.). Fact and fiction about Shakespeare.

Theatre. London. Feb., 1895. (N. S. Vol. 25. p. 88).

[LAMB, Charles and Mary. Tales from Shakespeare, etc. 4 vols. (1894)]. *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 335.

Reviewed: Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Leipzig 1895, Heft 5—6, by HENTSCHEL.

LAMB (Charles and Mary). Tales from Shakespeare. London: George Routledge and Sons, 1897. 12⁰.

Routledge's Twopenny Books. No. 2.

LAMB (Charles and Mary). Tales from Shakespeare, by Alfred AINGER.

Library of the World's Best Literature. New York: C. D. Warner, 1898. (Vol. 15, p. 8817).

LAMB (Charles and Mary). Tales from Shakespeare, by Alfred AINGER. London: Macmillan and Co., 1899.

Cf. Athenaeum. London. Nov. 4, 1899. No. 3758. p. 620: Aigner's 'Edition de Luxe' of Lamb by John W. FORD.

LAMB (Charles and Mary). A selection of tales from Shakespeare. Edited with introduction, notes and an appendix of extracts. from Shakespeare, by J. H. FLATHER. Cambridge: University Press, 1897. cr. 8. pp. xii, 154.

The Pitt Press Series.

LAMB (Charles and Mary). A selection of tales, etc. Edited . . . by J. H. FLATHER. New York: The Macmillan Co., 1898. 16⁰. pp. xliii, 214.

The Pitt Press Series.

LAMB (Charles and Mary). Select tales from Shakespeare. With introduction and notes by David FREWV. London: W. G. Blackie and Son, 1898. 8⁰. pp. 190.

LAMB (Charles and Mary). Tales from Shakespeare. With an introduction by Andrew LANG. Illustrations by Robert Anning BELL. London: S. T. Freemantle, 1899. cr. 8⁰. pp. 401.

Reviewed: Athenaeum. London. No. 3762. Dec. 2, 1899, p. 756.

LAMB (Charles and Mary). Tales from Shakespeare. Introductory preface by Andrew LANG, illustrations by Rob. Anning BELL. New York: Truslove, Hanson and Comba, Ltd. [1899]. 12⁰. pp. xxiv, 372.

LAMB (Charles and Mary). Tales from Shakespeare. With 12 full-page illustrations by Arthur RACKHAM. London: J. M. Dent and Co., 1899. New York: The Macmillan Co. 12⁰. pp. 370.

Temple Classics for Young People.

LAMB (Charles and Mary). Tales from Shakespeare. Designed for the use of young people With an introduction by Hugh Reginald HAWEIS. New ed. London: G. Routledge and Sons, Ltd., 1899. 16⁰. pp. 160.

LAMB (Charles) and Robert LLOYD. Some unpublished letters. I. II. By E. V. LUCAS.

Cornhill Magazine. London. June, Juli 1898 (Vol. IV) pp. 595—605; 734—45.

LANDOR (Walter Savage). [Criticisms on Shakespeare].

Letters and other unpublished writings of W. S. LANDOR, ed. by Stephen WHEELER, London: Richard Bentley and Son, 1897.
Reviewed: Academy. London. No. 1334, Nov. 27. 1897, p. 443.

LANG (Andrew). The comedies of Shakespeare. [With illustrations by Edwin ABBEY]: All's Well that Ends Well. — Twelfth Night. — Love's Labour Lost.

Harper's Monthly. New York. July, 1892. (Vol. 85, p. 213). — Feb., 1893. (Vol. 86, p. 327). — May, 1893. (Vol. 86, p. 900). — *Cf.* Jahrbuch XXVII, 341; XXIX/XXX, 337; XXXIII, 336. (14 comedies the above included).

LANGRIDGE, (Irene). 'There's rosemary; that's for remembrance'. [Hamlet.]

Metaphysical Magazine. London. July, 1899.

LANGTON (Clare). The light of Shakespeare. *Cf. supra*, TEXTS, p. 352.

LANIER (Sidney). Chaucer and Shakespeare.

Music and poetry, essays upon some aspects and inter-relations of tho two arts, by S. LANIER. New York: Scribner's Sons, 1898. 8°.

LARRISON (E. R.). Jaques in As You Like It.

Lippincott's Magazine. Philadelphia. Sept., 1898. (Vol. 62, p. 434).

LATIMER (Elizabeth Wormeley). Familiar talks on some of Shakespeare's comedies. New cheaper ed. Boston: Roberts Brothers, 1897. 12°.

LAWRENCE (W. J.). The stage history of King Richard II.

Gentleman's Magazine. London. July, 1897. (New. Ser., vol. 59, p. 85).

LAWRENCE (W. J.). 'Shakespeare's choice spirits', 1763; a Shakespearian pantomime.

Gentleman's Magazine. London. Jan. 1898. (Vol. 284, N. S. vol. 60, p. 97).

Was Shakespeare a *Lawyer*? *Cf. supra* p. 367, *s. v.* CASTLE (E. J.).: *Reviews*.

LEE (Elizabeth). A school history of English literature. Vol. II.: Shakespeare to Dryden. London W. G. Blackie and Son, 1898. 12°. pp. 232.

Reviewed: Athenaeum. London. No. 3690, July 16, 1898, p. 96. — Academy. London. No. 1375. Sept. 10, 1898, p. 242.

LEE (Sidney). A life of William Shakespeare. London: Smith, Elder and Co., New York: The Macmillan Co., 1898. 8°. With [3] portraits and [3 plates of] facsimiles. pp. xxiii, (1 ed.) fol. and pp. 479. (The second, third, and fourth editions. Ib. eod. 1898—99).

Contents.

Preface — Contents. — List of illustrations. I. Parentage and birth. — II. Childhood, education, and mariage. — III. The farewell to Stratford. — IV. On the London stage. — V. Early dramatic work. — VI. The first appeal to the reading public. — VII. The sonnets and their literary history. — VIII. The borrowed conceits of the sonnets. — IX. The patronage of the Earl of Southampton. — X. The supposed story of intrigue in the sonnets. — XI. The development of dramatic power. — XII. The practical affairs of life. — XIII. Maturity of genius. — XIV. The highest themes of tragedy. — XV. The latest plays. — XVI. The close of live. — XVII. Survivors and descendants. — XVIII. Autographs, portraits, and memorials. — XIX. Bibliography. — XX. Posthumous reputation. — XXI. General estimate.

Appendix: I. The sources of biographical knowledge. — II. The Bacon-Shakespeare controversy. — III. The youthful career of the Earl of Southampton. — IV. The Earl of Southampton as a literary patron. — V. The true history of Thomas Thorpe and 'Mr. W. H.' — VI. 'Mr. William Herbert.' — VII. Shakespeare and the Earl of Pembroke. — VIII. The 'Will' sonnets. — IX. The vogue of the Elizabethan sonnet, 1591—97. — X. Bibliographical note on the sonnet in France, 1550—1600. Index.

Reviewed: **1898**. Spectator. Nov. 26. (Vol. 81, p. 779). Bookmann. Dec.: Sidney Lee and Shakespeare's Sonnets, by Edw. DOWDEN. — Notes and Queries. London. Dec. 3, p. 458. — Academy. London. No. 1387, Dec. 3, p. 364: To Mr. S. Lee, that bestowed upon me a coppie of his life of Shake-speare [in verse], by Edw. DOWDEN. — Ib. p. 365: Mr. Lee's brief. — Nr. 1389, Dec. 17, p. 461: To M. S. L. on Mr. W. H. [satirical, in verse], by Q. E. D. — Ib., p. 492: Book reviews reviewed. — The Times. Dec. [date?]: The poet of all time [in verse], by Jane OAKLEY. *Cf.* Academy. London. No. 1389, Dec. 17, p. 464. — Athenaeum. London. No. 3712 Dec. 17. p. 874. — Literature. London. (Vol. 3, p. 510. — Notes and Queries. London. Dec. 24. p. 506: Shakespearean Quartos, by Maurice JONAS. **1899**: Literature. London. No. 65, Jan. 14. (Vol. 4, p. 42): at Hamnet's funeral, by W. H. HUTTON. — Saturday Rev. Jan. 14 (Vol. 87, p, 50): Mr. Lee and Shakespeare's Sonnets. — Blackwood's Magazine. Feb. — Notes and Queries London. Jan. 21, p. 42, by Edward B. HARRIS. — Feb. 11, p. 118, by Edw. J. W. JOHNSON, and Apr. 1, p. 255, by George MARSHALL, and by E. YARDLEY. — Apr. 1, p. 245: Prospero's island, by J. B. McGOVERN. — Baconiana. (Vol. 7, 74—86.) — American Critic. New York. No. 860, by W. J. ROLFE. — Modern Language notes. Baltimore. May. (Vol. 14, p 157), by Eva March TAPPAN. — Jahrbuch XXXV, p. 303, by A. B[RANDL]. — Deutsche Rundschau. Berlin. Mai. (Jahrg. 25, p. 318), von $\beta\lambda$. — National-Zeitung. Berlin. No. 145, von Ed. ENGEL. — Tägliche Rundschau. Berlin. No. 28, von W. WETZ. — Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung. Apr. 9, 16, 23, 30, von Herm. CONRAD. — *See also infra*, *s. v.* CONRAD (H.) — Die Grenzboten. Leipzig Nr. 27, 28 pp. 21—6, and 72—9: Aus Dichtung und Wahrheit über Shakespeare's Leben, by A. SCHRÖER. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd. 10, p. 67, von A. SCHRÖER — Literar. Centralblatt. Leipzig. No. 32, p. 1106, von L. P[ROESCHOLDT]. -- Deutsche

Litteraturzeitung. Berlin. No. 37, von G. SARRAZIN. — Das litterar. Echo. Berlin. No. 18 (Jahrg. II, p. 234), by Herm. CONRAD. — Revue critique. Paris. No. 10, by C. STRYIENSKI — Nuova Antologia. Roma. Apr. 1, by C. SEGRÉ.

LEE (Sidney). The Life of Shakespeare. Illustrated library edition. London: Smith, Elder and Co., 1899. 8⁰. pp. xxxviii, 385.

LEE (Sidney). Herbert William, third Earl of Pembroke.

Dictionary of National Biography. Edited by S. LEE. London Vol. 26. (1891). pp. 226—31.

LEE (Sidney). William Shakespeare.

Dictionary, etc., *ut supra*. Vol. 51 (1897). pp. 348—97.

Reviewed: Academy. London. No. 1314, July 10, 1897, p. 23. — No. 1316. July 24, p. 78: Mr. W. H. and the Dictionary, etc., by Thomas TYLER. — No. 1317, July 31, p. 98; 1318. Aug. 7. p. 117; 1319, Aug. 14, p. 138; 1320, Aug. 21, p. 155; and 1323, Sept. 11, p. 207: Shakespeare's Sonnets, by E. K. CHAMBERS, Thomas TYLER, and A. HALL. — Athenaeum. London. No. 3639, July 24, 1897, p. 117. — Notes and Queries. London. July 24, 1897, p. 63: The First Folio of Sh., by Holcombe INGLEBY. — Gentleman's Mag. London. Nov., 1897, by Sylvanus URBAN. — Vossische Zeitung. Berlin. No. 406, August 31, 1897. — Quarterly Review. London. No. 375, July 1898, p. 31. — North American Review. New York. Vol. 167, p. 145, Aug. 1898, by Edmund GOSSE. — Academy. London. No. 1374, Sept. 3, 1898, p. 221: Shakespeare's year. — Jahrbuch XXXIV, 393—6, by A. BRANDL. — Cf. supra, p. 366, s. v. BUTLER (Sam.).

LEE (Sidney). Thomas Thorpe [publisher of the Sonnets, 1609. — Mr. W. H. 'the only begetter' is held to be William Hall, a stationer, engaged at the time in 'the irresponsible *rôle* of procurer for publication'].

Dictionary etc. *ut supra*. Vol. 56. (1898). pp. 323—4. *Reviewed:* Notes and Queries. London. 1898 Oct. 8, p. 298. — *Cf.* Ibid. Oct. 29, p. 344: Mr. W. H. by Wm. UNDERHILL. — Ibid Nov. 5, p. 372: Mr. W. H. by Sidney LEE.

LEE (Sidney). Shakespeare and the Earl of Pembroke.

Fortnightly Review. London. Feb. 1898. (Vol. 69 pp. 210- 23).
Reviewed: Stratford-upon-Avon Herald. Feb. 11, 1898: Shakespeare's Sonnets, the Earl of Pembroke and the Dark Lady. — Jahrbuch XXXV, 356, by Wilhelm DIBELIUS.

LEE (Sidney). Shakespeare and the Earl of Southampton.

Cornhill Magazine. London. Apr. 1, 1898. (Vol. 77, pp. 482—95).

LEE (Sidney). Shakespeare and Bacon.

Academy. London. No. 1352. Apr. 2, 1898, p. 375.

LEE (Sidney). On some bibliographical points in connexion with the Elizabethan drama, with special reference to the First Folio of Shakespeare. Read at the meeting of the Bibliographical Society, March 21, 1898.

Cf. Athenaeum. London. No. 3675, April 2, 1898, p. 442. — Stratford-upon-Avon Herald. March 25, 1898: First Folios, an interesting discovery.

LEE (Sidney). [A unique example of the First Folio, which proves that Troilus and Cressida was originally intended by the printers to follow Romeo and Juliet].

Transactions of the Bibliographical Society. London. Vol. 4 (1898). — *Cf.* Athenaeum. London. No. 3713, Dec. 24, 1898, p. 890.

LEE (Sidney). The Shakespeare First Folio, some notes and a discovery.

Cornhill Magazine. London. Apr., 1899. — *Cf* Academy. London. No. 1404, Apr. 1, 1899, p. 372. Review of Reviews. London. Vol. 19 (1899), p. 358, and The Publisher's Weekly. New York. Apr. 22. 1899 (Vol. 56, p. 680): New facts about Shakespeare in folio.

LEE (Sidney). Shakespeare in France [a contribution to French Shakespeareana unknown to M. Jusserand].

Nineteenth Century. London. June, 1899. — *Cf. supra*, p. 382, *s. v.* JUSSERAND (J. J.).

LEE (Sidney). Un undescribed copy of the Shakespeare First Folio.

Athenaeum. London. No. 3747, Aug. 19, 1899, p. 266—68. — *See* following entry.

Lee (Sidney). On some undescribed copies of the First Folio. [Read at the Bibliographical Society, London].

See Literature. London. Dec. 23, 1899 (Vol. 5, p. 617). — (A copy bought by Mr. McGeorge of Glasgow for 1700 £, containing contemporary marginal notes, e. g. Hamlet III, 4,: Yea *couch* (old reading *courb*) and woe, etc.). — Athenaeum. London. No. 3765, Dec. 23, 1899, p. 870.

Lee (Sidney). Shakespeare's handwriting. Facsimiles of the five authentic autograph signatures of the poet. [With explanatory note]. Extracted from S. Lee's 'Life of William Shakespeare'. London: Smith, Elder and Co., 1899. 8°. pp. 11, including 3 plates.

Lee (Sidney). Shakespeare and the modern stage.

Nineteenth Century. London. January, 1900.

Lee (Sidney). 'Beget' and 'Begetter' in Elizabethan English.

Athenaeum. London. No. 3774, Feb. 24, 1900, p. 250. — No. 3776, March 10, p. 315, by Edward Dowden, by Samuel Butler, and by C. Trice Martin. — Literature. London. No. 125, March 10, p. 212, by A. Hall. — Athenaeum. London. No. 3777, March 17, p. 345, by S. Lee, and by Alfred Ainger. — No. 3778, March 24, p. 379, by E. Dowden, and by S. Butler.

Leftwich (Fred. S.). Old-world ballads and ballad music.

Gentleman's Magazine. London. March, 1898. (Vol. 284, p. 224).

Leigh (G. A.). Torquato Tasso the rival poet in Shakespeare's Sonnets.

Westminster Review. London. Feb., 1897. (Vol. 147, p. 173). — *Cf.* Review of Reviews. London. Dec., 1897 (Vol. 15, p. 607).

Liddell (Mark H.). Botching Shakespeare.

Atlantic Monthly. Boston. Oct., 1898. (Vol. 82, p. 461).

Lithgow (R. A. Douglas). 'The paradise of dainty devices' (1576). Read Febr. 8th, 1894. [*Cf.* Hamlet, V, 1, and Merry Wives, I, 1].

Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom. London. New. Ser. Vol. 17 (1895), pp. 37—78.

Lodge (H. C.). Shakespeare's Americanism.

Certain accepted heroes. By H. C. Lodge. New York 1897, p. 95. — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 337.

Logeman (H.). Dante and Shakspeare. — *See infra, s. v.* Tyrer (C. E.).

[*Londoner*] Shakespeare as a Londoner. — *Cf. infra*, p. 392, *s. v.* Ordish (T. F.). Shakespeare's London: *Reviews.*

Lowell (James Russell). Five indispensable authors: Homer, Dante, Cervantes, Goethe, Shakspere.

Century. New York. Dec., 1893. (Vol. 47, p. 223).

Lowell (James Russell). Verses written in a copy of Shakspere.

Century. New York. Nov., 1899.

James Russell *Lowell.*

Eminent persons: Biographies reprinted from 'The Times'. London. Vol. 5. 1896, p. 100.

James Russell *Lowell.*

Edinburgh Review. No. 391, Jan., 1900.

Lowndes (M. E.). [Hamlet and Montaigne].

Michel de Montaigne. A biographical study, by M. E. Lowndes. Cambridge: University Press, 1898.
Reviewed: Academy. London. No. 1365, July 2, 1898, p. 3. — No. 1366, July 9, p. 95: Hamlet and Montaigne, by Thom. Tyler.

[*Lucy* (Sir Thomas), the grandfather of Shakespeare's Sir Thomas]. — *Cf. infra, s. v.* [*Shakespeare* Family].

LUMLEY (H.). Shakespeare. A revelation. London: Skeffington and Son, 1897. Cr. 8⁰. pp. 155.

A tale of some friends, and their expedition to solve some Shakespeare problems.

LUMMIS (E. W.). A study of Antony and Cleopatra. [Abstract of an address given by him at the Unitarian Service, Stratford].

Stratford-upon-Avon Herald, Apr. 22, 1898.

LYNCH (Arthur). Ada Rehan [as Volumnia and Lady Macbeth].

Human documents. By A. LYNCH. London: B. Dobell, 1896, pp. 245—60.

LYNN (W. T.). 1 Henry VI, Act 1, sc. 1, l. 56: 'Than Julius Caesar or bright' —.

Notes and Queries. London. 1898, Apr. 9, p. 284. — Sept. 10, p. 204, by R. M. SPENCE.

M. (L.). Hamlet and 'We Berliners'. [Performance of Hamlet at Berlin, by Mr. Forbes Robertson and Mrs. Patrick Campbell].

Academy. London. No. 1349. March 12, 1898, p. 292. — *Cf. infra* DEUTSCHLAND, *s. v.* ROBERTSON (Forbes).

MABON (Charles B.). The Jew in English poetry and drama. [Shylock].

Jewish Quarterley Review. London. Apr., 1899.

MACALISTER (J. Y. W.). Othello, Act V, sc. 2, l. 1: 'It is the *cause*, it is the *cause*, my soul'.

Notes and Queries. London. 1898, Apr. 9 p. 283. — May 28, p. 422, by R. M. SPENCE.

Macbeth at the Lyceum. Personality in acting. [Mr. Forbes Robertson].

Academy. London. No. 1377, Sept. 24, 1898, p. 305. Idler. London. Nov., 1898. (Vol. 14. p. 529, by A. H. L. Illustrated. — *Cf.* Ibid. No. 1378, Oct. 1, 1898, p. 335: Macbeth at the Lyceum, by St. John HANKIN. — *Cf.* also *infra,* p. 397, *s. v.* RUSELL (T.). — *Cf.* Athenaeum. London. No. 3700. Sept. 24, 1898, p. 427.

MACAULAY (Dr.). The only likeness of Shakespeare: The bust in the church of Stratford-on-Avon.

Leisure Hour. London. July, 1893. (Vol. 42, p. 623).

MCDERMOT (G.). Hamlet's madness and German criticism.

Catholic World. New York. Nov. 1898. (Vol. 68, p. 243).

MCGOVERN (J. B.). [Tempest]. Prospero's island [*not* Bermuda].

Notes and Queries. London. Apr. 1, 1899, p. 245.

M'ILWRAITH (J. N.). [Jean FORSYTH]. A book about Shakespeare for young people. Illustrated. London: Thomas Nelson and Sons, 1897. 8⁰. pp. 222.

MCMAHAN (A. B.). Henry Irving as Shylock.

Dial. Chicago. Oct. 1893. (Vol. 15, p. 215).

Mac Monnies' statue of Shakespeare.

Critic. New York. May 2, 1896. (Vol. 28, p. 312).

Shakespeare's *mad* folk. *Cf. infra,* DEUTSCHLAND, *s. v.* LAEHR (H): *Reviews.*

MADDEN (D. H.). The diary of master William Silence. A study of Shakespeare and of Elizabethan sport. London, New York and Bombay: Longmans, Green and Co., 1897. 8⁰. pp. x, 386. With figures.

Contents.

Note I. The critical significance of Shakespeare's allusions to field sports. The Folio of 1623. Later editions. Ben Jonson and the First Folio. Leonard Digges. Titus Andronicus. Shakespeare's method of adaptation. King Henry VI. King Henry VIII. Plays not included in the First Folio. Pericles. A Yorkshire tragedy. Two Noble Kinsmen. II. The book of sport. III. Shakespeare on angling. IV. The bear-garden. V. Sir Thomas More on field sports. VI. Rogues and vagabonds. VII. Shakespeare and Gloucestershire. VIII. The language of falconry. — Index of words and phrases etc. Index of subjects.

Reviewed: Academy. London. No. 1329. Oct. 23, 1897, p. 319. — Athenaeum. London. No. 3652. Oct. 23, 1897. — Spectator. London. Nov. 6, 1897. (Vol. 79, p. 619). — Literature. London. Vol. 1 (1897), p. 39. — Citizen. Philad. Feb., 1898. (Vol. 3, p. 277), by F. E. Schelling. Catholic World. New York. March, 1898. (Vol. 66. p. 810), by G. McDermot. — Jahrbuch XXXIV, 397, by W. Öchelhäuser. — Neue philol. Rundschau. Gotha. 1898), No. 9, by Westenholz. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd. 9 (1898), p. 38, by R. Wülker. — Archiv für d. Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. Bd. 101 (1898), p. 187, by A. B[randl]. — Modern Language Notes. Baltimore. June, 1898 (Vol. 13, p. 185), by Eva March Tappan.

Madden (D. H.). Bacon enthroned.

Literature. London. Vol. II (1898) p. 258. — Ib., p. 329: Bacon dethroned. By Hog Hanged. — Ib., p. 425: Bacon dethroned and re-enthroned. By Edward Dowden.

English *Madrigals* in the time of Shakespeare. Edited, with an introduction, by F. A. Cox. London: J. M. Dent and Co., 1899. 12°. pp. xi, 280.

The Lyric Poets.

Malone (Ino). Shakespeare, the man and the actor.

Library of the World's Best Literature. New York: C. D. Warner, 1898. Vol. 22, p. 13174

Malone (Ino). An actor's memory of Edwin Booth.

Forum. New York. July, 1893. (Vol. 15, p. 594).

Manly (John Matthews). Specimens of the Pre-Shaksperean drama. *Cf. infra, s. v. Specimens.*

Mantoux (Paul). La jeune France et le vieux Shakespeare.

Academy. London. No. 1421, July 29, 1899. p. 117. — No. 1423, Aug. 12, 1899, p. 166, by Francis Thompson.

Markwick (E. E.). On the astronomy in Shakespeare.

Knowledge. London. Feb., 1893. (Vol. 14, p. 35).

Marlowe versus Bacon. Shakespeare intervening. *Cf. infra, s. v.* Zeigler (W. G.).

Marriott (E.). Bacon or Shakespeare? An historical enquiry. Third edition, with an appendix. London: Elliot Stock, 1899. 8°. pp. 46, 35.

Marshall (Emma). Shakespeare and his birthplace. London: Ernest Nister, 1899. Obl. 4°.

Marshall (R. M.). Shakspeare and the Book of Wisdom [Julius Cæsar, Act IV, sc. 3, ll. 276—7: 'I think it is the weakness of mine eyes, that shapes this monstrous apparition'. Verbal coincidence with Wisdom, XVII, 15].

Notes and Queries. London. 1897, Jan. 2, p. 6.

Martin (Lady) [Helena Faucit]. On some of Shakespeare's female characters. In a series of letters. Sixth edition. With a new preface [written in 1893 for the fifth ed. but discarded]. London: W. Blackwood and Sons, 1899. 8°. pp. 422. With portrait by Lehmann.

Cf. Jahrbuch XXVII, 344.

[*Martin* (Lady) [Helena Faucit, died Oct., 1898].

For obituary notice *see* Athenaeum. London. No. 3706. Nov., 5, 1898, p. 651.

Philip *Massinger*. Edited by A. M. Sholl. With portrait.

Library of the World's Best Literature. New York: C. D. Warner, 1898. Vol. 17, p. 9797.

Max. Hamlet, Princess of Denmark. [Sarah Bernhardt's Hamlet].
Saturday Review. London. No. 2277, June 17, 1899. (Vol. 87, p. 747).

Max. 'King John' [at Her Majesty's] and other plays.
Saturday Review. London. Sept. 30, 1899. (Vol. 88, p. 421).

Maxcy (Cavoll Lewis). Teaching Shakespeare.
School Review. Hamilton, N. Y. Feb., 1893. (Vol. I, p. 105).

Meekins (L. R.). Joseph and Shakespeare.
New England Magazine. Boston. Jan., 1896. (New. Ser., vol. 13, p. 571).

[Shakespeare *memorial* tablet erected at the New Post Office Savings Bank, London, recalling the site, from whence Richard Quiney wrote the letter to W. Shakespeare, dated the 25th October 1598, now preserved at the Museum of Stratford].
Literature. London. Aug. 12, 1899. (Vol. 5, p. 151).

Mercer (Edmund). A menu from Shakespeare.
Manchester Quarterly. Jan., 1892. (Vol. 11, p. 72).

Meredith (George). An essay on comedy and the uses of the comic spirit. London: Archibald Constable and Co., 1897. 8°. pp. 106.

Meredith (George). The spirit of Shakespeare [2 pieces in verse].
Selected poems of G. Meredith. London: Archibald Constable and Co., 1898. 8°. pp. 144—45.

Merivale (H.). Touching the Lord Hamlet.
Theatre. London. Nov., 1897. (Vol. 39, p. 233).

A *Midsummer* Night's Dream. [Note on prices of the first edition].
Literature. London. Vol. IV (1899), p. 313.

A *Midsummer* Night's Dream at Her Majesty's.
Athenaeum. London. No. 3769, Jan. 20, 1900, p. 91. — *Cf.* supra, p. 372, s. v. F. (H. H.), and *infra, s. v.* Walkley (A. B.).

Molloy (Fitzgerald). The life and adventures of Edmund Kean. London: Downey and Co, 1897. cr. 8°. pp. 438. With portrait.

Moore (L. Bruce.). The death of Falstaff, and other poems. Baltimore. (London: Cushing and Co.), 1897. 8°. pp. 102.

Moque (A. L.). Stratford-on-Avon to London.
Outing. New York. Feb., 1897. (Vol. 29, p. 460).

Morgan (Appleton). A study in Shakespearean chronology.
Catholic World. New York. Jan., 1896. (Vol. 62, p. 449); Feb., 1897. (Vol. 64, p. 610).

Morgan (Appleton). A study in the Warwickshire dialect with a glossary, and notes touching the Edward VI grammar schools. And the Elizabethan pronunciation as deduced from the puns in Shakespeare's plays, and as to influences which may have shaped the Shakespeare vocabulary. Third edition pp. xii, 433, [publ. May 18, 1899]. — Fourth edition [publ. Oct. 30, 1899]. New York: The Shakespeare Press 1899, 12°. pp. xii. 490. With facsimiles of title-pages illustrating the license assumed by Elizabethan printers, and of the seal of an Edward VI grammar school. [400 copies only].
Publications of the Shakespeare Society of New York. No. 10. — First ed., 1885, issued as No. 2 of Publications, etc. See Jahrbuch XXII, 302, s. v Morgan (A.). Venus and Adonis. — The work is devoted to the examination of the question whether Venus and Adonis was the work of the same man who wrote the plays of Shakespeare.

MORLEY (George). The superstitions [and the language] of Warwickshire; Shakespeare's greenwood.

Knowledge. London. May, June, July, and Nov., 1897. (Vol. 20, p. 122; 146; 172; and 265). — 'Condensed' in Shakespearean. London. Vol. 3, p. 242. *Cf.* Jahrbuch XXXV, 352.

MORLEY (George). Christmas customs of Warwickshire; Shakespeare's greenwood.

Knowledge. London. Dec., 1898. (Vol. 21, p. 268).

MORLEY (George). Commemorations of Shakespeare.

Belgravia. London. Sept., 1893. (Vol. 82, p. 72).

MORLEY (George). Customs of Shakespeare's greenwood.

Knowledge. London. Apr., 1899.

MORTON (Edward P.). Shakspere in the seventeenth century.

Journal of Germanic Philology. Bloomington, Ind. Vol. I, (1897), pp. 31—44.

MOTT (Lewis F.). Note on a passage in Julius Cæsar [Act I, Sc. II, l. 85: 'If it be aught toward the general good', etc.]

Modern Language Notes. Baltimore. May, 1897. (Vol. 12, col. 319).

MOUNT (C. B.). Shakspeare's Welshmen. [Fluellen's and Parson Evans' style of speech].

Notes and Queries. London. Oct. 8, 1898, p. 284. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 352.

MOUNT (C. B.). 2 Henry IV, Act V, sc. 2, l. 102: 'You are right, justice, and you weigh this well'.

Notes and Queries. London. Apr. 15, 1899, p. 282.

Much Ado About Nothing performed at the St. James's Theatre.

Athenaeum. London. No. 3670. Feb. 26, 1898, p. 287. — Academy. London. No. 1347. Feb. 26, 1898, p. 238: [Mr. Alexander's conception of Benedick]. — Architectural Review. London. July, and Aug. 1898 (Vol. 4, p. 39; 87): The architect's Eden. Illustr. By KHEPR. — Art Journal. London. Apr., 1898. (Vol. 14, p. 115): An important theatrical production. Illustr.

Souvenir: Much Ado About Nothing, St. James 's Theatre, 1898. London West End Review, 1898. 12°. pp. 40.

MUNRO (John). On the portraits of Shakespeare. With illustrations.

Cassell's Magazine. London. Sept. 1899. — *Cf.* Literature. London. Oct. 7, 1899. (Vol. 5, No. 14), p. 347.

MUNRO (John). What was Shakespeare like? Illustrated.

Cassell's Magazine. London. Oct. 1899.

MURDOCH (J. E.). A short study of Macbeth.

Forum. London. Sept., 1890. (Vol. 10, p. 72).

MURRAY (J.). The acted Shakespearian drama.

Overland Monthly. San Francisco. Oct., 1893. (New. Ser., vol. 22, p. 355).

MURRAY (J. A. H.). Hoist with his own petard [Hamlet, Act III, sc. 4, l. 207. — How long has this phrase been in general use?].

Notes and Queries. London. 1898, April 9, p. 287. — April 23, p. 331, by John T. CURRY and by Jonathan BOUCHIER.

MURRAY (J. Clark). The Merchant of Venice as an exponent of industrial ethics.

International Journal of Ethics. London. Apr., 1899. (Vol. 9, No. 3).

Shakespeare *Mutilated* anew [at Daly's Theatre].

Theatre. London. Aug., 1895. (Vol. 26, p. 63).

N. (J. F.). Othello. [Wilson Barrett's production of Othello at the Lyric Theatre, London].

Academy. London. No. 1308, May 29, 1897, p. 576.

N. (J. F.). Hamlets: old and new. — The new Hamlet. [Both papers are dealing with Mr. Forbes ROBERTSON's Hamlet at the Lyceum Theatre, London].

Academy. London. No. 1323, Sept. 11, 1897, p. 205, and No. 1324, Sept. 18, p. 224. — *Cf.* Athenaeum. London. No. 3647, Sept. 18, 1897, p. 395. — *Cf.* also *infra, s. v.* S[HAW] (G. B.).

Shakespeare's *Natural* history.

Academy. London. No. 1306. May 15, 1897, p. 524—525.

Shakespeare and matters *Nautical.* By 'Dramatic'.

Nautical Magazine. London. Apr., 1898. (Vol. 67, p. 257).

[NAYLOR (E. W.). Shakespeare and music. 1896]. *Cf.* Jahrb. XXXIII, 340.

Reviewed: Magazine of Music. London. Sept., 1896. (Vol. 13, p. 590). — Deutsche Revue. Stuttgart, Jan., 1899, pp. 99—102: Shakespeare als Kenner der Musik, by Heinrich EHRLICH. — Jahrbuch XXXVI, 296 by [H. Hecht].

NELSON (A. S.). Macbeth.

Belgravia. London. Aug. 1898. (Vol. 96, p. 416).

NEWCOMEN (George). A new Shakespeare cryptogram. Was the author of the plays an Irishman? [Hamlet. Act I, sc. 5, l. 136: 'Yes, by Saint Patrick' . . .].

Academy. London. No. 1338. Dec. 25, 1897, p. 579. — *Cf. supra*, p. 360, *s. v.* ALLEN (H. L.). — Jahrbuch XXXV, 350.

NEWLAND (H. O.). Montaigne, Shakespeare, and Bacon.

University Magazine and Free Review. London. Feb., 1898. (Vol. 9, p. 533).

NICHOLSON (Arthur). Shakespeare's copy of Montaigne.

Gentleman's Magazine. London. Oct., 1897. (New Ser., vol. 59, p. 349).

NISBET (J. F.). Did Shakespeare write for posterity? A new hypothesis.

Academy. London. No. 1334. Nov. 27, 1897, p. 453.

OAKESHOTT (B. N.). Hamlet.

Westminster Review. London. June, 1897. (Vol. 147. p. 669). — Same art. in Eclectic Magazine, New York. Aug., 1897. (Vol. 129, p. 217).

OAKLEY (Jane). The poet of all time [in verse].

See supra, p. 384, s. v. LEE (Sidney): A life of W. Shakespeare. *Reviews.*

O'KEENE (F.). The story of Romeo and Juliet.

Theatre. London. Sept., 1895. (Vol. 26, p. 149).

OLDHAM (Edwin). Shakespeare's Isabella. [Measure for Measure].

Great Thoughts. London. June, 1895. (Vol. 5, p. 197).

OLDHAM (Edwin). The witches in Macbeth.

Great Thoughts. London. Oct., 1896. (Vol. 8, p. 37).

Shakespeare's one great *Omission:* No ideal mother in his plays.

Review of Reviews. London. Vol. 18 (1898), p. 51.

[*Open*-air representations of Shakespeare's plays].

Literature. London. July 1, 1899. (Vol. IV, p. 689).

[ORDISH (T. Fairman). Early London theatres. 1894]. *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 340

Reviewed: Athenaeum. L. Dec. 15, 1895, and Jan. 5, 1896. — Notes and Queries. London 8th Series, (= 1894, I) VI, 359. — Das litterarische Echo. Berlin. Nov. 18, 1899 (Jahrg. II, p. 241: Neue Shakspere-Litteratur, by Hermann CONRAD.)

ORDISH (T. Fairman). Shakespeare's London. A study of London reign of Queen Elizabeth. London: J. M. Dent and Co., 1897. 8°. pp.

and pp. 257. (New York: The Macmillan Co.). With VISSCHER's view of London, A. D. 1616. Section (reduced) from the re-production by the Topographical Society of London, and 7 full-page illustrations from drawings by H. CRICKMORE.

The Temple Shakespeare Manuals.

Contents. Chap. 1. A general view. — 2. The English historical plays. — 3. Nature and London. — 4. The comedies. — 5. Shakespeare's London haunts.

Reviewed: Publisher's Circular. London. No. 1618. July 3, 1897, p. 11. — Academy. London. No. 1320. Aug. 21, 1897, p. 151: Shakespeare as a Londoner. — Saturday Review. London. No. 2183. Aug. 28, 1897, p. 233. — Shakespearean. London. No. 29, Vol. III (1897), p. 319—50. — Athenaeum. London. No. 3676, Apr. 9, 1898, p. 479. — Modern Language Notes. Baltimore. Apr. 1898. (Vol. 13, p. 126), by Eva March TAPPAN. — Jahrbuch XXXIV, 396, by L. PR[OESCHOLDT].

ORMATHWAITE (F.). Richard III on the stage.

Theatre. London. Jan., 1897. (Vol. 38, p. 9).

[OSMOND (C.). Hamlet, Act I, sc. 4, ll. 36 *sqq.*: 'The dram of eale' etc.] *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 340.

Add Notes and Queries, London, 1897, March 20, p. 223, by ST. SWITHIN, and May 1, p. 343, by C. C. B.

Othello at the Lyric. Antony and Cleopatra, and the Merchant of Venice. at the Olympic.

Athenaeum. London. No. 3631, May 29, 1897, p. 724. — *Cf. supra*, p. 391, *s. v.* N (J. F.). Othello, and *infra*, *s. v.* S[HAW] (G. B.). Mainly about Shakespeare.

[*Othello.* The origin of Jago. The Watchman, Boston].

Cf. Academy. London. No. 1380, Oct. 15, 1898, p. 62.

P. (J. N.). Othello, Act I, sc. 2, ll. 11—14: '. . . Be assured of this, | That the magnifico is much beloved, | etc.

Notes and Queries. London. Nov. 19, 1898, p. 402. — Jan. 28, 1899, p. 64, by R. M. SPENCE.

PAGE (John T.). [Shakspeare baptized and buried in the same church].

Notes and Queries. London. Jan. 22, 1898, p. 68.

PALMER (J. Foster). As You Like It: Touchstone.

Notes and Queries. London. Aug. 19, 1899, p. 142.

PARSONS (Eugene). The growth of Shakespeare's fame.

Chautauquan. Meadville, Pa. Sept., 1899.

PAYNE (Will. M.). Georg Brandes, the Danish critic. With. portrait.

Bookman. New York. Apr., 1898. — Same article in: Library of the World's Best Literature. New York: C. D. Warner, 1899. Vol. 4, p. 2299.

PEACOCK (Edward). Eating of seals. [In the play of Sir John Oldcastle].

Notes and Queries. London. Apr. 16, 1898, p. 305. — Oct. 15, p. 313, by Jonathan BOUCHIER; Nov. 12, p. 397, by NEMO, and by H. Y. Z. TAYLOR; Feb. 11, 1899, by J. H. MITCHINER.

PEMBERTON (T. E.). Original portrait of Shakespeare.

Theatre. London. March, 1896. (Vol. 27, p. 137).

PEMBROKE (Countess of). Antonie.

See infra DEUTSCHLAND, s. v. PEMBROKE.

PENNIMAN (Josiah H.). The war of the theatres. [The feud between B. Jonson, Marston, Dekker, Shakespeare, about 1600]. Boston: Ginn and Co., 1897. gr. 8°. pp. (iv), 168.

Publications of the University of Pennsylvania. Series in Philology, Literature and Archaeology. Vol. IV, No. 3.

Contents.

Preface. — I. The satires of Marston. — II. Every man in his humour. — III. Histriomastix and the case is altered. — IV. Every man out of his humour. — V. Patient Grissil and Jack Drum's entertainment. — VI. Cynthia's revels. — VII. Antonio and Mellida and

the Spanish tragedy. — VIII. Poetaster. — IX. Satiromastix. — X. What you will. — XI. The return from Parnassus and Troilus and Cressida. — XII. Conclusion. — Tables and index.

Reviewed: Literature. London. Vol. 2. p. 608, by Edw. DOWDEN. — Journal of Germanic Philology. Vol. 2, p. 281. by Eliz. WOODBRIDGE. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1898, No. 6, Feb. 12, col. 103 — Archiv für das Studium der neueren Sprachen, etc. Braunschweig. Bd. 100 (1898), p. 413, by A. BRANDL. — Jahrbuch XXXV, 311, by Wilhelm DIBELIUS.

PICKFORD (John). Hamlet. [Scenery and costume in.]
Notes and Queries. London. 1897, Dec. 18, p. 484. — 1898, Jan. 29, p. 83, by E. YARDLEY.

PIPER (Peter), pseud. — As Shakespeare says.
Monthly Packet. London. Dec., 1896. (Vol. 10, p. 690).

PLATT (Agnes). Sir Henry Irving.
University Magazine and Free Review. London. March, 1898.

PLATT (Agnes). Ellen Terry.
University Magazine and Free Review. London. June, 1898.

Shakespearean *plays* acted by college men.
Dial. Chicago. Feb. 1, 1898. (Vol. XXIV, nº. 279.)

POEL (William), director of the Elizabethan Stage Society. [Shylock ought to be represented as a comic character].

Reviewed: Academy. London. No. 1385, Nov. 19, 1898, p. 280, by The BOOKWORM. — No. 1387, Dec. 3, p. 388: Shylock, by Alfred J. WAREING.

POEL (William). The first Quarto Hamlet. [With reference to the recent performance of Hamlet by the Elizabethan Stage Society, according to that edition].
Athenaeum. London. No. 3776, March 10, 1899, p. 316.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Vol. IX. New Series, vol. 1, 1897. Boston: Poet-Lore Co. 4º.

Contents.

(The Shakespeare articles only.)

No. 1. January to March, 1897.

School of literature. Shakespeare study programme: Othello. Charlotte PORTER and Helen A. CLARKE. — Metrical changes in A Midsummer Night's Dream. Edwin H. LEWIS.

Notes and news: Norse knowledge of Shakespeare. — French versions of Hamlet's soliloquy.

No. 2. April to June, 1897.

BRAY (J. W.). Shakespeare as critic.

School of literature. Shakespeare study programme: As You Like It. Charlotte PORTER and Helen A. CLARKE.

Notes and news: The Shakespeare anniversary plays.

No. 3. July to September 1897.

KENNEDY (William Sloane). Browsings in Hamlet.

Notes and news: Did Shakespeare golf?

No. 4. October to December 1897.

ROLFE (W. J.). As You Like It.

KENNEDY (William Sloane). Browsings in the Tempest.

Reviews: Recent Shakespeare books. P.

Poet-Lore. Etc., *ut supra.* Vol. X. New Series, vol 2, 1898. Ib. id. 4º.

No. 1. January to March, 1898.

PATTEE (F. L.). Fear in Macbeth.
School of literature. Shakespeare study programme: Lear. Charlotte PORTER and Helen A. CLARKE.
Notes and news: First folios of Shakespeare. — Shakespeare's memorial news.

No. 2. April to June, 1898.

ROLFE (W. J.). Some Shakespearean questions. I. Was Othello a negro?
School of literature. Shakespeare study programme: Cymbeline. Charlotte PORTER and Helen A. CLARKE.
Reviews: The New Furness Variorum. Winter's Tale. P. — In Portia's gardens. P.
Notes and news: The Shakespeare memorial plays. — The dark lady of the Sonnets again.

No. 3. July to September, 1898.

ROLFE (W. J.). Some Shakespearian questions. II. Are the rhymed lines in Othello Shakespeare's? III. Was Malvolio a puritan?
Reviews: The Athenaeum press series: Specimens of the Pre-Shakespearian drama, etc. Helena KNORR.
Notes and news: Shakespearian variety on Hamlet.

No. 4. October to December, 1898.

BRADFORD (Gamaliel), jr. The serpent of old Nile. A study of the Cleopatra of tragedy.
CARDWILL (Mary E.). Hecate in Macbeth.
School of literature. Shakespeare study programme: ulius Cæsar. Charlotte PORTER and Helen A. CLARKE.
Notes and news: Rudyard Kipling on The Tempest. — Phelps's Hamlet. — Why Shakespeare used the name Iago.

Poet-Lore. Etc. *ut supra.* Vol. XI. New Series, vol. 3. 1899. Ib., id. 4°.

No. 1. January to March, 1899.

BUELL (Colin S.). Banquo: A study in Macbeth.
School of literature. Shakespeare study programme: 1 Henry IV. Charlotte PORTER and Helen A. CLARKE. — Fatherhood in literature: The Oedipus story in the Greek dramas contrasted with Shakespeare's Lear, Ibsen's Borkman. — SHELDON (W. L.). Macbeth questions.

No. 2. April to June, 1899.

Shakespeare's legerdemain with time in Julius Cæsar.
School of literature. Shakespeare study programme: 2 Henry IV. Charl. PORTER and Helen A. CLARKE.
Reviews. Books on Shakespeare: Brandes's Shakespeare; Shakespeare's poems, ed. by Wyndham. Pauline G. WIGGIN.
Life and letters. The Shakespearian peep-shows at Stratford.

No. 4. September to December, 1899.

ROLFE (W. J.). Was Banquo bad? A Shakespearean question.

POLLOCK (F. L.). The Shakespearean courtship, a tale.
Canadian Magazine. Toronto. Aug., 1896. (Vol. 7, p. 372.)

POLLOCK (W. H.). Hamlets with differences.
Theatre. London. Oct., 1897. (Vol. 39, p. 159).

PORTER (Henry C.). Some Antonys and Cleopatras known. [An historical review of the performances of the tragedy].
Stratford-upon-Avon Herald. April 22, 1898.

PORTER (Rose). Shakespeare's men and women. [1898]. *Cf. supra,* TEXTS, p. 352.

Shakespeare *Portrait.* [The Chandos or Buckingham Portrait. Pedigree].
Historical and descriptive catalogue of the National Portrait Gallery. By Sir G. SCHARF. Revised by Lionel CUST. London.

Portraits of Shakespeare.
Stratford-upon-Avon Herald. May 21, 1897.

On two *Portraits* of Shakespeare.
Harper's Monthly. New York. May, 1897.

Pott (Mrs. Henry) Did Francis Bacon write Shakespeare? Part III. London: R. Banks and Son, 1898. 8°.
Cf. Jahrbuch XXIX/XXX, 341.

Preston (South G.). The Secret of Hamlet, Prince of Denmark. Cincinnati: Editor Publishing Co. 1897. 8°. pp. 175.

Price (T. R.). King Lear. A study of Shakespeare's dramatic method.
Publications of the Modern Language Association. Baltimore. Vol. 9, No. 2 (1894).

Quaile (William A.). Soliloquies of Hamlet and Macbeth. — Women of Shakespeare. — Shylock and David as interpreters of life.
The poet's poet. By W. A. Quaile. Cincinnati 1897, pp. 139; 246; 326.

Quekett (Marion). The tragedy of M. Arden of Feversham; the story of a crime in chronicle and play.
Belgravia. London. Nov., 1897.

R. (E. L.). [Troilus and Cressida, Act III, sc. 3, l. 175: 'One touch of nature, etc.].
Notes and Queries. London. 1897, Dec. 25, p. 506. — 1898, Jan. 29, p. 93, by B. H. L. and by Richd. Welford. — Feb. 19, p. 149, by Killigrew, by W. F. Prideaux and by C. F. S. Warren. — April 23, p. 335, by Killigrew.

R. (E. M.). Mr. Beerbohm Tree's Mark Antony.
Westminster Review. London. Aug., 1898.

R. (R.) [Shakespeare Folio editions with names or initials written in].
Notes and Queries. London. 1897, July 10, p. 31. — *Cf.* May 15, p. 383, where a Folio in possession of Sir Henry Irving is mentioned, which, after belonging to Theobald and to Dr. Johnson, was owned by one who has written himself down 'S. J.' — Soame Jenyns, or Samuel Ireland?

Racine and Shakespeare.
Literature. London. Vol. II (1898), p. 191.

Ransome (Cyril). Short studies of Shakespeare's plots: King Lear. London: Macmillan and Co., 1899. cr. 8°, pp. x, 161.

Ransome (Cyril). Short studies of Shakespeare's plots: Richard II. London: Macmillan and Co., 1899. cr. 8°.
Reviewed: Jahrbuch XXXVI, 301 (by R. Fischer).

Does any one *read* Shakespeare? By 'One of the Public'.
Literature. London. No. 128, March 31. (Vol. 6, p. 265).

Redford (R. A.). Shakespeare and the Faust legend.
Gentleman's Magazine. London. Dec., 1898. (N. S. vol. 61, p. 547). — *Cf.* Notes and Queries. London. Feb. 25, 1899, p. 147, by K. ten Bruggencate. — Apr. 15, p. 294, by E. Yardley.

Redway (G. W.). Curious feature in Macready's copy of Hamlet [at South Kensington].
Notes and Queries. London. Sept. 9, 1899. p. 209.

Reid (A. G.). Parallel passages in Boccaccio and Shakspeare. [Hamlet I, 5, l. 24 'like quills' etc. and Decamerone, fifth day, Nov. 8].
Notes and Queries. London. Jan. 21, 1899, p. 47.

Renan (Ernest). Caliban, a philosophical drama continuing The Tempest of William Shakespeare. Translated from the French by Eleanor G. Vickery, with

an introduction by W. VICKERY. New York: Shakspeare Press. London: Kegan Paul, French and Co., 1899. 8°. pp. 68.

First published as No. 9 of the Papers of the New York Shakespeare Society, 1896. — *Cf.* Literature. June 24, 1899. (Vol. 4, p. 653).

Shakespeare ***Reprints*** and their readers.

Literature. London. Nov. 4, 1899. (Vol. 5, p. 430).

The ***Revival*** of Shakespeare.

Spectator. London. Feb. 12, 1898. (Vol. 80, p. 243).

REYNOLDS (Theodore). Fourth Folio Shakespeare. [Pp. 123 and 124 of Love's Labour's Lost printed in smaller type than the rest of the volume].

Notes and Queries. London. July 24, 1897, p. 69.

Shakespeare's *Richard* II.

Educational Times. London. Aug., 1899.

[*Richard* II]. A French metrical history of the deposition of King Richard II, translated by John WEBB, reprinted by Miss BEALE. London: George Bell and Son, 1899.

Cf. Literature. London. June 24, 1899. (Vol. 4, p. 653).

[*Richard* II performed at the University of London by the Elizabethan Stage Society, Nov. 11].

Athenaeum. London. No. 3760, Nov. 18, 1899. p. 696. — Literature. London. Nov. 18, 1899. (Vol. 5, p. 492).

Richard II. [Open-air performance of Richard II in the grounds of Flint Castle on the 500th anniversary of the King's surrender to Bolingbroke, and similar representations.]

Literature. London. Aug. 26, and Sept. 2, 1899. (Vol. 5, p. 190 and 227).

REED (Edwin). Bacon *versus* Shakspeare. Brief for plaintiff. Eighth edition. London: Service and Paton, 1898. 8°. pp. 320. With numerous illustrations and reproductions.

Cf. Jahrbuch XXVII, 352, and XXXIII, 343, also *supra, s. v.* ANDERSON (M. B.).

RICHARDSON (F.). On King Lear.

Primitive Methodist Quarterly Review. London. Apr. 1891. (Vol. 33, p. 276).

RICHARDSON (Locke). Shakespeare studies. A new interpretation of Falstaff's dying words. New York 1896.

Reviewed: Jahrbuch XXXV, 328 by W. D[IBELIUS]. *Cf.* Jahrbuch XXXVI, 287.

RICHARDSON (Locke). Dying words of Falstaff.

Critic. New York. Nov. 28, 1896. (Vol. 29, p. 333).

Forbes *Robertson* as Romeo. (Lyceum Theatre, London).

Theatre. London. January, 1896. (Vol. 27, p. 5).

Mr. Forbes *Robertson* as Hamlet. (Lyceum Theatre, London).

Ethical World. London. 1898, No. 1. — Athenaeum. No. 3647, Sept. 18, 1897, 395; *Cf. supra,* p. 387, *s. v.* M. (L.) p. 391, *s. v.* N. (J. F.), and *infra, s. v.* S[HAW] (G. B.).

Portrait of Forbes *Robertson* as Hamlet.

Theatre. London. Nov., 1897. (Vol. 39, p. 222).

The art of Forbes *Robertson.*

Lady's Realm. London. Apr., 1899.

Mr. Forbes *Robertson* as Macbeth. (Lyceum Theatre, London). *Cf. supra,* p. 377, *s. v.* HANKIN (St. J.), p 387, *s. v. Macbeth,* and *infra,* p. 397, *s. v.* RUSSELL (T. Baron).

Graham *Robertson's* new dressing of As You Like It. Illustrated.
Magazine of Art. London. March, 1897. (Vol. 20, p. 272).

ROBERTSON (John M.). Is Hamlet a consistent creation?
Free Review. London. July, 1895. (Vol. 4. p. 319). — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 344, *s. v.* ROBERTSON (John M.).

ROBERTSON (John M.). Shakespeare and Montaigne.
Free Review. London. July—Oct., 1896. (Vol. 6, p. 363; 476; 587. Vol. 7, p. 56).

ROBERTSON (John M.). Montaigne and Shakspere. London: The University Press, Ltd, 1897. 8°. pp. 169.
Reviewed: Literature. London. Vol. II (1898), p. 277. — Jahrbuch XXXV, 313, by A. B[RANDL]. — Saturday Review. London. June 25, 1898. (Vol. 85, p. 850), by J. C. COLLINS. — Baconiana. London. New ser. Vol. 6 (1898), p. 31, by L. BIDDULPH.

ROBERTSON (John M.). The structure of Hamlet.
University Magazine and Free Review. London. March, 1898. (Vol. 9, p. 582).

ROBERTSON (John M.). The learning of Shakespeare.
University Magazine and Free Review. London. May, 1898. (Vol. 10, p. 166).

ROBERTSON (John M.). The originality of Shakespeare.
University Magazine and Free Review. London. Sept., 1898. (Vol. 10, p. 577).

ROBINSON (Phil.). In Shakespeare's orchards.
Monthly Packet. London. Feb., 1895. (Vol. 9, p. 174).

ROBINSON (Phil.). Under Shakespeare's greenwood tree.
Monthly Packet. London. Apr., 1895. (Vol. 9, p. 406).

ROBINSON (Phil.). In Shakespeare's garden.
Monthly Packet. London. May, 1895. (Vol. 9, p. 523).

ROBINSON (Phil.). Flowers of fancy and herbs of grace. A note on Shakespeare's herb-lore.
Monthly Packet. London. June, 1895. (Vol. 9, p. 649).

ROLFE (William James). Shakespeare the boy. London: Chatto and Windus, 1897. cr. 8°. pp. viii, 256. With 42 illustrations. — A new edition, with an index of the plays and passages referred to. Ib. id., 1900.
Cf. Jahrbuch XXXIII, 344.
Reviewed: Academy. London. No. 1325, Sept. 25, 1897, p. 238. — Athenaeum. London. No. 3650, Oct. 9, 1897, p. 497.

Romeo and Juliet. A matinée performance.
Atlantic Monthly. Boston. Sept., 1897. (Vol. 80, p. 430).

RUNNION (J. B.). The autobiography of Tommaso Salvini.
Dial. Chicago. Nov. 16, 1893. (Vol. 15, p. 298). — *Cf. infra*, p. 398, *s. v.* SALVINI (T.).

RUSHTON (W. L.). Sonnet CXLVI: '*My sinful earth*' etc.
Notes and Queries. London. Aug. 19, 1899, p. 142.

RUSSELL (Sir Edward). Sir Henry Irving's Richard III.
Theatre. London. May, 1897.

RUSSELL (T. Baron). Mad Macbeth. [Mr. Forbes Robertson and Mrs. Patrick Campbell at the Lyceum Theatre, London].
Academy. London. No. 1380. Oct. 15, 1898, p. 79. — *Cf. supra, s. v.* HANKIN (St. J.), and p. 387, *s. v.* MACBETH.

S. (E. W.). Shakespeare and Bacon. — *See supra*, p. 361, *s. v.* Sh. and *Bacon.*

S. (J. B.). Hamlet. Act I, sc. 1, l. 158: 'The bird of dawning singeth all night long'.

Notes and Queries. London. 1897, March 26, p. 224. — May 1, p. 343, by F. ADAMS, and by C. C. B. — 1898, Jan. 29, p. 83, by Thomas J. JEAKES and by John PICKFORD. — April 9, p. 283, by R. R. — May 28, p. 423, by C. C. B.

R. (J. S.). Shakespeare and Beethoven.

Monthly Musical Record. March, 1899.

SACHS (Edwin O.). The Shakespeare Memorial Theatre at Stratford-on-Avon.

Modern Opera houses and theatres. Illustrated. By Edwin O. SACHS. Vol. II. London: B. T. Batsford, 1897.

SAINT-MAUR (H.). How Henry Irving rose to fame.

Munsey's Magazine. New York. March, 1896. (Vol. 14, p. 652).

SAINTSBURY (George). Shakespeare.

Atalanta. London. Nov., 1890. (Vol. 4, p. 114). Illustrated.

SAINTSBURY (George.) The two kinds of tragedy.

Blackwood's Magazine. Edinburgh and London. Sept., 1897. (Vol. 162, p. 395).

ST. SWITHIN, pseud. A Pseudo-Shakspeare relic [a hair of Shakespeare's head].

Notes and Queries. London. 1898, March 19, p. 226. — Apr. 9 and 30, pp. 295 and 350, by E. YARDLEY.

SALAMAN (M. C.). Sir Henry Irving. Illustrated.

Cassell's Magazine. London. Dec., 1899.

SALVINI (Tommaso). Leaves from his autobiography.

Century Magazine. New York. Feb., May to October, 1893. (Vol. 45, p. 588; 46, pp. 90—927). *Cf. supra*, p. 397, *s. v.* RUNNION (J. B.).

SANTAYANA (G.). The absence of religion in Shakespeare.

New World. Boston. Dec., 1896. (Vol. 5, p. 681). — *Cf. supra*, p. 378, *v. s.* HENRY (H. T.).

Forty new *Scenes* from Shakespeare. For the schoolroom and the scholar. London: 'Review of Reviews' Office, 1897.

The Penny Poets. Part 4.

SCHELLING (Felix E.). Shakespeare's London.

Citizen, Philadelphia. Dec., 1897. (Vol. 3, p. 228).

SCHELLING (Felix E.). Ben Jonson and the classical school.

Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore. 1898. Vol. XIII, pp. 221—249.

Reviewed: Jahrbuch XXXV, 344, by Frederic Ives CARPENTER.

SCHUMAN (A. T.). When William Shakespeare wrote his plays. [In verse].

Bookman. New York. Nov., 1895. (Vol. 2, p. 190).

SCOTT (Clement). The wheel of life, a few memories and recollections [including criticisms on various Shakespeare-performances]. London: Lawrence Greening and Free Press Co. 1897. 8°. pp. 420.

Reviewed: Academy. London. No. 1303. April 24, 1897, p. 446—47.

SCOTT (Edward J. L.). Shakespeareana. [Seven unknown allusions to Shakespeare or to editions of his works in the 17th cent. in the Sloane Mss. of the British Museum].

Athenaeum. London. No. 3671. March 5, 1898, p. 320.

Scott (Edward J. L.). The family of Shakspeare in London. [A John Shakspeare (the dramatist's great-grand father?) leased a house within the Sanctuary, at Westminster, in the reign of Henry VII].

Athenaeum. London. No. 3773, Feb. 17, 1900, p. 219.

Scott (Mary Augusta). Elizabethan translations from the Italian. The titles of such works now first collected and arranged, with annotations. 2 parts. Baltimore: The Modern Language Assosiation of America, 1895—96. 8°. pp. 158.

Republished from The Publications of the Modern Language Association of America. Vol. X No. 2, XI, No. 4, XIII, 1.

Reviewed: Litterarisches Centralblatt. Leipzig. 1897, No. 31, Aug. 7, col. 1007, by L. Fr(änkel). — *Cf.* Zeitschrift für romanische Philologie. Halle. Bd. 21, p. 303, von W. Wetz.

[Seager (H. W.). Natural history in Shakespeare's time. 1897]. *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 345.

Reviewed: Academy. London. No. 1306. May 15, 1897, p. 524—25. — Spectator. London. May 22, 1897. (Vol. 78. p. 738). — Athenaeum. London. No. 3656. Nov. 20, 1897, p. 712—13. · Folk-Lore. London. Vol. VIII, u. 4, Dec. 1897. —

John *Shakespeare,* his creed, etc. — *Cf. supra*, p. 366, *s. v.* Carter (T.).

Shakespeare. Illustrated.

Great Thoughts. London. Apr., May, and June, 1894. (Vol. 12, p. 35; 67; 195).

William *Shakespeare*: reference list no. 14.

New Bedford (Mass.). Public Library Bulletin. Oct. 1896.

Shakespeare at the 'Pops' [i. e. the Saturday Popular of Sir Arthur Sullivans 'Orpheus with his Lute'].

Literature. London. No. 126, March 17, 1900. (Vol. 6, p. 229).

The Clifton *Shakespeare* Society. Twenty-third, twenty-fourth, and twenty-fifth sessions: 1897—98; 1898—99; 1899—1900. Propositions for readings and criticisms.] 12°. 4 pp. each.

Shakespeare Society of New York. — *See supra, s. v.* Devecmon (William C.). — Given (Welker). — Morgan (Appleton).

The *Shakespearean.* A Monthly Magazine devoted exclusively to the Shakespearean and poetic drama and Shakespeareana. Official organ of the New York Shakespeare Society in Europe. Etc. etc. Edited by Alfred H. Wall. Vol. III. pp. 201, ff. London: Dawbarn and Ward, Ltd. 8°.

Published monthly. No. 25—32. May to Dec. 1897. 32 pp. each.

No. 25. May 15, 1897.

With plate: Chapel Street, Stratford-on-Avon, by Catharine Weed Ward.

Dramatists and novelists. Some signs of the times. — A real Othello. By J. J. Britton. — Players on play-acting. Walter Donaldson on Edmund Kean's Shakespearean personations. — Natural history in Shakespeare's time. A review by Y. Wyddfa. — Some chapters from Shakespeare's life. By A. H. Wall. Part IV, chap. IV (continued). — Hamlet in a novel form. By the author of 'Histrio, the woman actor'. Chap. XXII: The prince and the peasant. XXII (XXIII): The witch-burning. — Shakespearean societies: Clifton Shakespeare Society. By L. M. Griffiths. Etc. — The Shakespearean stage: Richard the third at the Lyceum, Irving as Gloster. By G. C. Etc. — Shakespeareana.

No. 26. June 15, 1897.

With plate: The Harvard House, by Catharine Weed Ward.

Some chapters from Shakespeare's life. By A. H. Wall. Part IV, chap. IV: The traditions (contin.). V: Anne Hathaway. — Shakespeare and the Warwickshire dialect. [By George Morley. Condensed from *Knowledge*.] — Hamlet in a novel form. Chap. XXIV: At Elsinore. XXV: Horatio and the monk. — Queries and replies. — The Shakespearean stage. — Shakespearean societies. — Shakespeareana.

No. 27. July 15, 1897.

With plate: Supposed original (portrait of Shakespeare) of the Droeshout engraving, by Harold BAKER.

Some chapters from Shakespeare's life. By A. H. WALL. Part IV, chap. V: The Hathaways (contin.). VI: Richard Hathaway, poet and player. — Shakespeare as a humanitarian. By Charles D. STEELE. (Condensed from *The Vegetarian*). — Hamlet in a novel form. Chap XXVI: Hamlet's return to Elsinore. XXVII: With Ophelia at Hardenburg. — The Shakespearean stage. — Shakespeareana. — Shakespearean reviews.

No. 28. August 15, 1897.

Curious origin of an Elizabethan theatrical story [Thomasina by Histrio Coutte. By the author of Histrio, the woman actor]. — Some chapters from Shakespeare's life by A. H. WALL. Part IV, chap. VI (concluded). Art V, the husband and father. Chap. I: Shakespeare's marriage. — Shakespeare's art and philosophy. By Frank WALTERS. — Hamlet in a novel form. Chap. XXVII (continued). Chap. XXVIII: Her father confessor. Chap. XXIX: A ghost story. — Queries and replies. — Poets on Shakespeare: Mackenzie BELL and Thomas GRAY. — Shakespeareana. — Reviews.

No. 29. September 15, 1897.

Shakespeare's religious opinions. By Frank WALTERS. — Some chapters from Shakespeare's life. By A. H. WALL. Part V, chap. I: Shakespeare betrothed (contin.), II: Leaving home. III: The strolling player. — Shakespearean readers. I: Mrs. Scott-Siddons (from an American view point). By F. R. SCOTT. — Poets on Shakespeare: Mathew ARNOLD. — Hamlet in a novel form. Chap. XXVIII: Hamlet, Ophelia and Laertes. XXIX: A departure from Wittenberg. — Reviews. — Queries and replies. — Shakespearean stage. — Shakespeareana.

No. 30. October 15, 1897.

With plate: Elsinore (from a drawing made in 1875).

Some chapters from Shakespeare's life. Part V, chap. III (contin). Part VI. Travelling. Chap. I: Shakespeare in Germany and Denmark. — Shakespeare and blank verse. By Louise J. B. BLOCK. [From Poet Lore]. — Shakespeare — the man versus the book. By C. G. Stewart MENTEATH. — Hamlet in a novel form. XXX: At Elsinore. — Shakespearean societies. — Queries and replies. — Poets on Shakespeare: H. NEELE (1830) — Shakespeareana: Hamlet at the Lyceum. Some inpressions, etc. — Shakespearean stage.

No. 31. November 15, 1897.

With plate: The Chandos portrait of Shakespeare (from a copy made in 1871 by O. HUMPHREY for Mr. Malone).

Dancing in Shakespeare's time. By Dr. DRAKE. — Some chapters from Shakespeare's life. Part VI, chap. I (contin).: In Holland, Germany, and Denmark. II: Shakespeare in Italy. — Moral proportion and fatalism in Othello. By Ella ADAMS-MOORE. — Hamlet in a novel form. XXXI: At court — Shakespearean societies. [Extracts from a paper on Hamlet, read by C. G. Stewart MENTEATH before the Clifton Shakespeare Society]. Etc. — Poets on Shakespeare: Shakespeare's wish. By J. J. BRITTON, Nov. 1879. — Queries and replies. — Shakespeareana.

No. 32. December 15, 1897.

With plate: Famous Shakespearean editors and commentators: No. 1, Alexander Pope. (after Kneller).

Famous Shakespearean editors and commentators. 1. Alexander Pope. — Some chapters from Shakespeare's life. Part VI, Travelling, chap. II (contin.). — Hamlet in a novel form. Chap. XXXI (contin.). — Queries and replies. — Shakespearean players. Kean and Kemble as Macbeth and Othello. Lady Martin on Portia. — Shakespeareana. — Title and Index to vol. III.

The *Shakespearean*. [Etc.]. Vol. IV, one part only, pp. 32. — *Discontinued.* Ibid id. [1898].

No. 33. January 15, 1898.

With plate: The Rialto Bridge, Venice.

Italy and the Elizabethan dramatists. (A review reviewed). Some chapters from Shakespeare's life. Part VI, chap. III: Shakespeare's first play (Henry V; chap. IV: Once more at home; chap. VI (V): The travelling of Will. Kemp and Tom Nash. — Shakespearean players. Garrick as a reciter. — The educational and religious function of the drama (from a sermon preached by Edgar J. FRIPP, reprinted from *The Inquirer*). — Hamlet in a novel form. XXXVII (XXXII). — Shakespearean societies. (Meeting of the Stratford-upon-Avon Shakespeare Club, report of John J. Nason on S. G. FIELD's paper on Shakespeare's knowledge of law [the Shakespeare Club, Stratford). — Queries and replies. — Shakespeareana.

SHARP (R. Farquharson). Concise dictionary of English literature. London: George Redway, 1897.

SHAW (G. B.). Bunyan *versus* Shakespeare.
Saturday Review. London. Jan. 2, 1897. (Vol. 83, p. 11).

S[HAW] (G. B.). Hamlet. Olympic Theatre, 10 May, 1897.
Saturday Review. London. May 15, 1897. (Vol. 83, p. 540).

S[HAW] (G. B.). Mainly about Shakespeare: Othello. Lyric Theatre [London], 22 May, 1897. — Antony and Cleopatra. Olympic Theatre [London], 24 May, 1897.
Saturday Review. London. May 29, 1897. (Vol. 83, p. 603—5). — *Cf. supra*, p. 392, *s. v.* OTHELLO, and The Academy, No. 1356, Apr. 30, 1898, p. 476: Mr. Shaw's future.

SHAW (G. B.). Much Ado About Nothing.
Saturday Review. London. Feb. 26, 1898. (Vol. 85, p. 291).

SHAW (G. B.). Julius Cæsar as performed in 1898.
Saturday Review. London. Jan. 29, 1898. (Vol. 85, p. 139).

S[HAW] (G. B.). The Tempest. Reading by the Elizabethan Stage Society.
Saturday Review. London. June 12, 1897. (Vol. 83, p. 657).

S[HAW] (G. B.). Hamlet [at the Lyceum Theatre, London, by Forbes Robertson].
Saturday Review. London. Oct. 2, 1897. (Vol. 84, p. 364). — *Cf. supra*, p. 377, *s. v. Hamlet*, and p. 391, *s. v.* N. (J. F.).

S[HAW] (G. B.). As You Like It. Grand Theatre, Ishington, 4 Oct. 1897.
Saturday Review. London. Oct. 9, 1897. (Vol. 84, p. 387).

S[HAW] (G. B.). Shakespeare and Mr. Barrie. 'The Tempest'. Performance by the Elizabethan Stage Society at the Mansion-House, November 5, 1897. — 'The little Minister'. A play in four acts. By J. M. BARRIE . . . Haymarket Theatre, November 6, 1897.
Saturday Review. London. Nov. 13, 1897. (Vol. 84, p. 514).

SHEE. Story of the First Folio of Shakespeare.
Cornhill Magazine. London. 1899.

SHERAN (W. H.). Early critics of Shakespeare.
Catholic World. New York. Oct., 1897. (Vol. 66, p. 74).

SHUTTLEWORTH (H. C.). The English drama.
Monthly Packet. London. Apr., 1896. (Vol. 11, p. 398).

SIDNEY (Philip). Memoirs of the Sidney family. Illustrated. London: T. Fisher Unwin, 1899. cr. 8°. pp. 238.
Reviewed: Athenaeum. London. Aug. 5, 1899. No. 3745, p. 186. — Literature. London. July 29, 1899. (Vol. 5, p. 97).

SIMONDS (W. E.). Shakespeare in Chicago. Part II.
Dial. Chicago. July 16, 1897. (Vol. 23, p. 37).

SIMPSON (Percy). Shakespeare and Ben Jonson. ['Sejanus' is the play in which Shakespeare actet a royal part which gave offence to the Court, as hinted at by John Davies in his 'Scourge of Folly', 1610 or 1611].
Notes and Queries. London. Apr. 30, 1898, p. 341. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 359.

SIMPSON (Percy). The archduke of Austria in Shakespeare's King John.
Notes and Queries. London. Nov. 12, 1898, p. 386. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 357.

SIMPSON (Percy). The date of Shakspeare's Julius Cæsar.
Notes and Queries. London. Feb. 11, 1899, p. 105, and March 18, p. 216.

SIMPSON (Percy). Falstaff and Sir John Oldcastle.

Notes and Queries. London. March 4, 1899, p. 166.

SIMPSON (Percy). Pluto in Shakespeare as god of wealth.

Notes and Queries. London. Sept. 30, 1899, p. 265. — Nov. 11, p. 402, by Francis P. MARCHANT.

SIMPSON (Richard). The religion of Shakespeare. — *See* BOWDEN (Henry Sebastian), p. 364.

SKEAT (Walter W.). Motto for a 'Corrector' of the text of Shakespeare. [From TENNYSON's 'Will'].

Notes and Queries. London. Oct. 16, 1897, p. 305.

SKIPWITH (Grey Hubert). Hamlet, Act I, sc. 4, l. 36: 'The dram of eale'.

Notes and Queries. London. Sept. 16, 1899, p. 222.

SLICER (T. R.) Shakespeare's fools

New England Magazine. Boston. May, 1895. (Vol. 12, p. 374).

SMITH (Goldwin). Not dead yet! A vindication of Shakespeare as against Bacon.

Canadian Magazine. Toronto. Dec., 1897. (Vol. 10, p. 97).

SMITH (Homer). Pastoral influence in the English drama. [Chap. 3: As You Like It].

Publications of the Modern Language Association. Baltimore 1897. Vol. 12, (N. S. 5), pp. 354—460. — and a reprint: Baltimore 1897. 8°. pp. IV, 118.

Reviewed: Englische Studien. Leipzig. Bd. 25, (1898), p. 298, by G. SARRAZIN. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd. 9 (1898), p. 223, by R. BROTANEK. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 358.

SMITH (Lucy Toulmin). Shakespeare.

Atalanta. London. Oct., 1890. (Vol. 4, p. 50).

SMYTH (Albert H.). Shakespeare's Pericles and Apollonius of Tyre. A study in comparative literature. Philadelphia: Mac Calla and Co. Incorporated, 1898. 8°. pp. 112, with a plate.

Contents.

The story of Apollonius. The origin of the story. The antiquity of the story. The persistence of the story. German versions. Scandinavian versions. Danish ballad. Dutch, Hungarian, Italian, Spanish, Provençal and French, modern Greek, Russian versions The story in English. Shakespeare's Pericles, Prince of Tyre. The stability of the story. Correlated stories. Appendix: The Gesta Romanorum text.

Originally published as vol. 37 of the Proceedings, etc., of the American Philosophical Society.

Reviewed: Jahrbuch XXXV, 338, by W. K[ELLER]. — Saturday Review. London. July 22, 1899. (Vol. 88), p. 111. — Revue critique. Paris. 1899, No. 23, by ψ. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd. X, pp. 98—115, by S. SINGER.

Specimens of the Pre-Shaksperean drama. Edited, with an introduction, notes and a glossary, by John Matthews MANLY. Vol. I. II. Boston: Ginn and Co., 1897. 8°. pp. xiv, 618; vii, 590.

Athenaeum Press Series. No. 37.

Contents.

Vol. I: 1. Liturgical plays. 2. Norwich plays: Creation and fall I and II. 3. Towneley plays: Noah's flood; Isaac; Jacob; The second shepherd's play. 4. Hegge plays: Noah and Lamech; The salutation and conception. 5. Brome plays: Abraham and Isaac. 6. Chester plays: Processus prophetarum; Antichrist. 7. Coventry plays: The pageant of the shearmen and taylors. 8. York plays: The resurrection; The judgment play. 9. Digby play: The conversion of St. Paul. — 10. Croxton play: The play of the sacrament. — 11. Robin Hood plays: R. H. and the knight; R. H. and the friar. R. H. and the potter. — 12. St. George plays: Oxfordshire play. Lutterworth Christmas plays. — 13. Revesby sword play. — 14. Mankind. — 15. Mundus et Infans. — 16. Hycke-scorner. — 17. Wyt and science, by John Redford. — 18. Nice Wanton. — 19. The foure P. P., by John Heywood. — 20. Kynge Johan by John Bayle.

Vol. II: 1. Roister Doister, by N. Udall. — 2. Gammar Gurton's Needle. — 3. Cambises, by T. Preston. — 4. Gorboduc, by Sackville and Norton. — 5. Campaspe, by J. Lyly. —

6. James IV, slaine at Flodden, by R. Greene. — 7. Davi dand Bethsabe, by G. Peele. — 8. The Spanish tragedy, by Thom. Kyd.

Vol. III, not yet published, is to contain an introduction, notes, and a glossary.

Reviewed: Journal of Germanic philology. Bloomington, Ind. Vol. 1 (1897), pp. 494—8, by Charles Davidson. — Academy. London. No. 1337, Dec. 18, 1897. (Vol. 52, p. 548, and Vol. 53 (1898), p. 120.) — School Review. Chicago. Feb., 1898. (Vol. 6, p. 137), by F. D. Nichols. — Literature. London. Vol. 2 (1898), p. 140. — Literar. Centralblatt. Leipzig. Mai 14, 1898, No. 19, col. 780—2, by R. Wülker. — Deutsche Literaturzeitung. Berlin. 1899. No 30. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 10 (1899), p. 161 by R. Fischer. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. Bd 102. (N. S. Bd 2) (1899), p. 409, von A. Brandl. — Revue critique. Paris. 22e année (1898), No 20, par C. S., and No 26, par E. L. — Jahrbuch XXXVI, 303 v. W. K[eller].

Speight (Ernest E.). Pathos [King Lear, Act V, sc. 3, l. 321: 'I have a journey, sir, shortly to go', etc. and Epictetus 'But if the Master call', etc.].

Academy. London. No 1346. Febr. 19, 1898, p. 214.

[Spence (R. M.). The Taming of the Shrew, Induction, sc. 1, ll. 63–65]. *Cf.* Jahrbuch, XXXIII, 353.

Add: Notes and Queries. London. 1897, March 20, p. 223, by R. M. Spence.

[Spence (R. M.). The Sonnets: The two obeli in the Globe edition]. *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 353.

Add: Notes and Queries. London. 1897, March 20, p. 223, by C. C. B. — May 1, p. 343, by Sherborne.

Spence (R. M.). Cymbeline, Act IV, sc. 2, ll. 333—4: '*To them* the legions garrison'd in Gallia', etc.

Notes and Queries. London. March 20, 1897. p. 224. — May 1, p. 343, by B. C. — Jan. 29, 1898. p. 83, by R. M. Spence.

Spence (R. M.). Othello, Act II, sc. 1, ll. 60—65: 'But, good lieutenant, is your general wived?' etc.

Notes and Queries. London. Nov. 19, 1898, p. 403.

Spence (R. M.). A Lover's Complaint, ll. 271—3: 'Love's arms are peace' etc.

Notes and Queries. London Feb. 18, 1899, p. 125. — Apr. 8, p. 271, by E. Morton Dey. — Apr. 29, p. 337, by R. M. Spence.

Spring (L. W.). Ideal King of Henry V.

Education. Boston. June, 1896. (Vol. 16, p, 577).

Spring (L. W.) Shakespeare's life beyond life of Margaret of Anjou.

Education. Boston. June, 1897. (Vol. 17, p. 617).

[*Stage*]. Shakespeare on the stage and off.

Spectator. London. Sept. 25, 1897. (Vol. 79, p. 399).

Artistic *Staging* of Shakespeare's plays.

The Art Journal. London. April, 1898. (Vol. 50, p. 115).

Statham (H. H.). [Shakespeare's references to architecture].

Architecture among the Poets. By H. H. Statham. Illustrated. London: B. T. Batsford, 1898.

Reviewed: Athenaeum. London. No 3703, Oct, 15, 1898, p. 533.

Stephens (R. N.). 'Poor Yorick'.

Lippincott's Magazine. Philadelphia. Oct., 1893. (Vol. 52, p. 455).

Stockard (Henry Jerome). Shakespeare. [In verse].

Century. New York. Dec., 1895. (Vol. 51, p. 225).

Stokes (Margaret). Coincidences in Dante and Shakspeare. [A passage in Dante's 'Convito' and Hamlet's speech, Act I, sc. 4, ll. 23, *seq.*].

Notes and Queries. London. 1898, May 14, p. 381. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 354.

Stopes (Charlotte Carmichael). Shakespeare's Warwickshire contemporaries Stratford-upon-Avon Press, 1897. 8°. pp. 113.

For contents *see* Jahrbuch XXXIII, 354.

Stopes (Charlotte Carmichael). Shakespeare's Warwickshire contemporaries. Conclusion.

Stratford-upon-Avon Herald. May 21, 1897. — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 354.

Reviewed: Shakespeareana. London. Vol. III, No 28, Aug. 15, 1897, p. 321.

Stopes (Charlotte Carmichael). The Scottish and English Macbeth. [Including: List of Kings of Scotland . . . showing pedigree of Macbeth and Lady Macbeth. — Translation of the Oxford interlude of Banquo. — Quotations from Stewart on the lines treated by Shakespeare]. (Read Feb. 24th, 1897).

Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom. London. Second Ser. Vol. 18 (1897), pp 235—84.

Stopes (Charlotte Carmichael). Shakespeare's family. 6 parts.

Genealogical Magazine. London. Vol. I (1897), pp. 83—89, 160—162, 214—224, 282—290, 357—64. — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 354.

Reviewed: Academy. London. No. 1363, June 18, 1898, p. 658.

Stopes (Charlotte Carmichael). Shakespeare's Macbeth and Holinshed.

Notes and Queries. London. April 24, 1897, p. 321. — May 29, p. 434, by Richard Hemming. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 358.

Stopes (Charlotte Carmichael). The Warwickshire Ardeus. Contd.

Genealogical Mag. London. Feb. — Sept., 1898. (Vol. 1, p. 571; 614; 670; Vol. 2, p. 28; 61; 100; 151; 199). — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 354.

Stopes (Charlotte Carmichael). The date of Shakspeare's sonnets. I. II.

Athenaeum. London. No. 3673—74. March 19 and 26, 1898, p. 374; 405. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 356.

Stopes (Charlotte Carmichael). 'The Paradyse of Dainty Deuises'.

Athenaeum. London. 3747, Aug. 19, 1899, p. 256—8.

Stopes (Charlotte Carmichael). William Hunnis, the dramatist.

Athenaeum. London. No. 3779, March 31, 1900. p. 410.

The *Stratford* jubilee of Shakespeare. Commemoration festival, 1769. From an old Magazine).

Stratford-upon-Aven Herald. May 21, 1897.

Stratford-on-Avon. The trusteeship of Shakespeare's house.

Leisure Hour. London. Nov. 1892. (Vol. 42, p. 52).

Stratford-on-Avon; by the Avon in April.

All The Year Round. London. April, 1893. (Vol. 72, p. 367).

[*Stratford-on-Avon*]. The registres of Stratford-on-Avon. [Edited by the Parish Register Society]. Privately printed 1897.

Containing the transcribed entry of the baptism of Shakespeare.

[*Stratford-on-Avon*]. The Shakespeare festival [1897]: The memorial performances. — Shakespeare [in verse], by Alfred E. Thiselton. — A birth by the Avon, April 26, 1564 [in verse], by J. J. Britton. — Wreaths at the parish church. — Annual meeting of the Shakespeare Club. — Annual meeting of the Memorial Governors. — Lecture on 'Shakespeare in Warwickshire', by Miss Kingsley. — Shakespeare sunday. — Shakespeare [a poem, by Townend Wilson. — April 23, 1564 [a poem], by John Lea. — The second week's performances.

Stratford-upon-Avon Herald. April 23 and 30, 1897.

[*Stratford-on-Avon*]. The Queen's diamond jubilee. The local celebration: The pageant, a unique procession [characters on foot and tableau cars relating to Shakespeare and his plays].

Stratford-upon-Avon Herald. June 25, 1897.

[*Stratford-on-Avon*]. Shakespeare Memorial Library, Stratford-on-Avon. The librarian's report for the year ending 31st March, 1898. Stratford-on-Avon: J. Morgan, printer, 1898. 8°. pp. 19.

[*Stratford-on-Avon*.] Restoration work at Anne Hathaway's cottage.
Stratford-upon-Avon Herald. March 25, 1898.

Stratford-on-Avon. The Shakespeare festival [1898]: The first week's performances. — Second week's performances. — Cleopatra [a poem] by E. N. P. — Flowers for Shakespeare's tomb. — Annual meeting of the Shakespeare Club. — Annual meeting of the Memorial Governors. — Shakespeare's knowledge and use of the Bible, a lecture by Stanley Cooper. — Mr. F. R. Benson's Hamlet [a poem], by Leslie North. — The poet and the actor [dinner in honour of Joseph Jefferson] — The Baconians [again Mr. Donnelly]. Reprinted from *The Critic*. — Sonnets geographical. Stratford-on-Avon by J. Logan Lobley.
Stratford-upon-Avon-Herald. April 15, 22, and 29, 1898.

[*Stratford-on-Avon*]. Annual meeting of the birthplace trustees.
Stratford-upon-Avon Herald. May 6, 1898.

[*Stratford-on-Avon*]. Gifts to Shakespeare's Birthplace Library and Museum. 1897—8.
Stratford-upon-Avon Herald. May 13, 1898.

[*Stratford-on-Avon*]. Purchase of a First Folio for the Birthplace.
Stratford-upon-Avon Herald. May 13, 1898.

[*Stratford-on-Avon*]. Shakespeare's Birth-place [The walls and ceiling in danger].
Literature. London. Vol. 3 (1898), p. 308.

Stubbs (Charles William). A thanksgiving for Shakespeare. Being the birthday sermon preached in the Collegiate Church of the Holy Trinity, Stratford-on-Avon, April 23, 1899. Birmingham: Cornish Bros. cr. 8°. pp. 28. (London: Simpkin, Marshall and Co.).

Swayze (Minnie). The reading of Shakespeare.
Werner's Magazine. New York. Sept., 1899.

Symons (Arthur). Studies in the Elizabethan drama. [Antony and Cleopatra. — Macbeth. — Twelfth Nighth. — Measure for Measure. — The Winter's Tale. — Titus Andronicus. — Henry VIII. — Phil. Massinger. — John Day].
Studies in two literatures. By Arthur Symons. London: Leonard Smithers, 1897. 8°.
Reviewed: Academy. London. No. 1326, Oct. 2, 1897, p. 256.

T. (J. D.). The Caliban of Shakespeare and of Browning.
Primitive Methodist Quarterly Review. London. April, 1895. (Vol. 17, p. 277.)

T. (J. D.). Richard III. A study of dramatic equilibrium.
Primitive Methodist Quarterly Review. London. April, 1898. (Vol. 20, p. 248.)

T. (J. D.). A study of Iago.
Primitive Methodist Quarterly Review. London. Oct., 1898. (Vol. 20, p. 626.)

Teall (F. H.). Shakespeare in lexicography.
Dial. Chicago. May 16, 1896. (Vol. 20, p. 295.)

Teetgen (Alex. T.). The Bubble Ghost and his son, a Christmas fable .. An adaptation from Shakespeare. [A travesty of Hamlet]. [London] 1869. 8°.

Tennyson (Alfred). [Remarks on Shakespeare].
Alfred Lord Tennyson, a memoir. By his son. 2 vols. London: Macmillan and Co., 1897. — *Cf.* Athenaeum. No. 3651, Oct. 16, 1897.

Tennyson as dramatist [his indebtedness to Shakespeare].
Academy. London. No. 1319, Aug. 14, 1897, pp. 134—135.

Shakespeare on the board of a suburban *Theatre.*
Academy. London. No. 1404, Apr. 1, 1899, p. 372.

Theobald (William). Bacon *versus* Shakespeare. An examination of certain current errors ... especially as respects the true sentiments of Ben Jonson towards William Shakespere. Budleigh Satterton: F. N. Parsons, 1899. 8°. pp. 26.

Thiselton (Alfred Edward). Needless emendations in the text of Macbeth. [Act I, sc. 7, ll. 45—47, and Act II, sc. 1, ll. 52—56].
Academy. London. No. 1367. July 16, 1898, p. 68.

Thiselton (Alfred Edward). Hamlet, Act I, sc. 4, ll. 36—8: 'The dram of eale', etc.
Notes and Queries. London. Sept. 10, 1898, p. 204.

Thiselton (Alfred Edward). Cymbeline, Act I, sc. 3, ll. 8—10: 'No, madam; for so long | As he could make me with his eye, or *ear*, | Distinguish him from others'.
Notes and Queries. London. Dec. 31, 1898, p. 524.

Thiselton (Alfred Edward). Some textual notes on the Tragedie of Anthony and Cleopatra, with other Shakespeare memoranda. London: C. S. Palmer, 1899. 8°. pp. 30.
Reviewed: Academy. London. No. 1429, Sept. 23, 1899, p. 309. — *Cf.* Literature. London. Nov. 4, 1899. (Vol. 5, p. 436).

Thiselton (Alfred Edward). Shakespeare's All's Well that Ends Well, IV, ii, 38—9; V, iii, 217—19, elucidated. London: C. S. Palmer, 1899. 8°.

Thiselton (Alfred Edward). Coriolanus, Act I, sc. 9, l. 46: 'Let him be made an overture for the wars'.
Notes and Queries. London. Jan. 28, 1899, p. 63. — June 3, p. 422, by R. M. Spence.

Thiselton (Alfred Edward). Macbeth, Act I, sc. 2, l. 14: 'And fortune, on his damned *quarry* smiling'.
Notes and Queries. London. March 25, 1899, p. 223. — Sept. 16, p. 222, by E. Merton Dey.

Thiselton (Alfred Edward). Antony and Cleopatra, Act III, sc. 10, ll. 9—11: 'On our side, like the *Token'd Pestilence* | Where death is sure. You *ribaudred* Negge of Egypt' | etc.
Notes and Queries. London. May 13, 1899, p. 362. — June 3, p. 422, by E. Yardley. — Aug. 19, p. 141, by A. E. Thiselton; E. Yardley; E. Merton Dey. — Sept. 16, p. 221, by F. W. Read, and by A. E. Thiselton.

Thiselton (Alfred Edward). Troilus and Cressida, Act I, sc. 1, l. 31: 'So, traitor! when she comes, when she is thence'.
Notes and Queries. London. June 3, 1899, p. 423.

Thiselton (Alfred Edward). Shakespeare's handwriting.
Academy. London. No. 1414. June 10, 1899, p. 642. — *Cf. supra*, p. 376, *s. v.* Hall (A.), and p. 377 *s. v. Shakespeare's* handwriting.

Thiselton (Alfred Edward). Troilus and Cressida, Act II, sc. 2, ll. 70—1: '... unrespective sieve'.
Notes and Queries. London. Oct. 14, 1899, p. 304.

Thiselton (Alfred Edward). Antony and Cleopatra, Act I, sc. 1, l. 18: 'Grates me, the summe'.
Notes and Queries. London. Dec. 2, 1899, p. 453.

Thompson (Francis). Hamlet and Ophelia.
Academy. London. No. 1379. Oct. 8, 1898, p. 36.

THOMSON (James). — ('B. V.'). Ben Jonson.

Biographical and critical studies. By J. THOMSON. London 1896, p. 80.

THORNDIKE (Ashley H.). The pastoral element in the English drama before 1605. I: The pastoral element in royal entertainments before 1605. II: The pastoral element in the public theatre before 1605.

Modern Language Notes. Baltimore. Apr., 1899. (Vol. XIV), col. 228—46.

THORNTON (R., Archdeacon of Middlesex). The drama of the XVI and XVII centuries compared with the fiction of the XIX. (Read Jan. 27th 1897).

Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom. London. Second Ser., vol. 18 (1897), pp. 215—33.

THOROLD (W. J.). The Shakespearean experiences of Miss Julia Arthur. Illustrated.

Canadian Magazine. Toronto. Jan., 1899.

THURSTON (Herbert). The religion of Shakespeare.

Month. London. Vol. 45 (1882), p. 1—19.

TOLMAN (Albert H.). A view of the views about Hamlet.

Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore. 1898. Vol. 13, No 2.

Reviewed: Jahrbuch XXXIV, 416. — Das litterarische Echo. Berlin. Dec. 1, 1899. (Jahrg. 2, Sp. 304): Neue Shakspere-Litteratur, von Hermann CONRAD.

TOMPKINS (Ira G.). Shakespeare's knowledge of music.

Musical Times. London. Feb., March. May, 1897, and Oct., 1898. (Vol. 11, p. 378; 540. Vol. 12, pag. 88. Vol. 14, p. 595.)

TOMPKINS (Ira G.). Music in Shakespeare.

Music. Chicago. Oct., 1898. (Vol. 14, p. 595.)

TOVEY (Duncan C.). Elizabethan poetry.

Reviews and essays in English literature. By D. C. TOVEY. London: George Bell and Son, 1898, p. 169.

Reviewed: Saturday Review. London. Vol. 85 (1898), p. 396. — Notes and Queries. London. 1898. I, p. 20. — Literature. London Vol. 1 (1898), p. 380.

TOWNESEND (M. Surtees). Stories from Shakespeare, written and illustrated by M. S. T. London and New York: Fred. Warne and Co. 1899. 8°. pp. V, 521.

Contents.

Miranda, Puck, Antonio, Rosalind, Perdita, Madcap Harry, Henry V, Imogen, Macbeth, Hamlet.

Reviewed: Literature. London. June 24, 1899 (vol. 4, p. 653).

TOWSE (J. R.). Edwin Booth.

Nation. New York. June 15, 1893. (Vol. 56, p. 431.)

TOYNBEE (Paget). Dante and Shakspeare. *See infra*, p. 408, *s. v.*, TYRER (C. E.).

TREE (Herbert Beerbohm). An apology for Julius Caesar.

Academy. London. No. 1347. Feb. 26, 1898, p. 239. — *Cf. supra*, p. 377, *s. v.* HANKIN (St. John), and p. 381, *s. v.* JULIUS CAESAR.

TUCKER (Stephen). The assignment of arms to Shakespere and Arden, 1596—1599. With introductory note by S. T., Esquire, Somerset Herald in Ordinary. London: Mitchell and Hughes, 1884. 4°. pp. 12 and 5 plates.

Cf. Jahrbuch XV, 380. —

Reviewed: Archiv für das Studium der neueren Sprachen etc. Braunschweig. Bd. 100 (1898), p. 369, (by A. von MAUNTZ).

The Two Noble Kinsmen. [The first 2 lines of the epitaph 'The world's a city full of streets' in the first edition of 1634].

Academy. London. No. 1330. Oct. 30, 1897, p. 352.

Tyler (Thomas). Mary Fitton and Shakespeare's Sonnets.
Literature. London. Vol. 1 (1897), p. 150. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 355.

Tyler (Thomas). Dr. Brandes and Shakespeare's Sonnets.
Academy. London. No. 1342, Jan. 22, 1898. p. 105.

Tyler (Thomas). The Herbert-Fitton theory of Shakespeare's Sonnets. A reply. With a reproduction of the monuments of Lady Fitton and her two daughters from the tomb at Gawsworth. London: David Nutt, 1898. 8°. pp. 23.
In answer to Mr. Sidney Lee's article in the *Fortnightly Review*. *Cf. supra*, p. 385, *s. v.* Lee (S.).
Reviewed: Academy. London. No. 1356, Apr. 30, 1898, p. 474. — Jahrbuch XXXV, 336, by A. B[randl].

Tyler (Thomas). Hamlet and Plato's Republic.
Academy. London. no. 1364, June 25, 1898, p. 693. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 354.

Tyler (Thomas). Mr. Lee and Shakespeare's Sonnets.
Saturday Review. London. No. 2255, Jan. 14, 1899. (Vol. 87, p. 50).

Tyler (Thomas). Mr. W. H. and the Dictionary of National Biography. *Cf. supra*, p. 385, *s. v.* Lee (Sidney). William Shakespeare: *Reviews.*

Tyler (Thomas). Hamlet and Montaigne. *Cf. supra*, p. 386, *s. v.* Lowndes (M. E.).: *Reviews.*

Tyler (Thomas). Shakespeare's Sonnets. *Cf. supra*, p. 385, *s. v.* Lee (S.). William Shakespeare: *Reviews.*

Tyrer (C. E.) Dante and Shakespeare [a parallel: Honorificabilitudinitatibus in Dante's De Vulgari Eloquio and in Shakespeare's Love's Labour's Lost].
Athenaeum. London. No. 3761, Nov. 25, 1899. p. 722. — Dec. 2, No. 3762, p. 759: Dante and Shakspeare, by Paget Toynbee, by H. Logeman, and by C. B. W.

Underhill (Wm.). Mr. W. H. *Cf. supra,* p. 385, *s. v.* Lee (Sidney). Thomas Thorpe: *Reviews.*

Urban (Sylvanus). Shakespeare's Earl of Pembroke.
Gentleman's Magazine. London. July, 1898.

Urban (Sylvanus). The Elizabethan Stage Society.
Gentleman's Magazine. London. Sept., 1898.

Urban (Sylvanus). A. Shakespeare mystery solved.
Gentleman's Magazine. London. Dec., 1898.

Urban (Sylvanus). The study of Shakespeare.
Gentleman's Magazine. London. May, 1899.

Urban (Sylvanus). M. Jules Claretie on Shakespeare.
Gentleman's Magazine. London. Dec., 1899.

Vambéry (A.). Shylock in Eastern Literature.
Literature. London. Vol. 3 (1898), p. 115. — Jbid., p. 140, by John Manson. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 357.

Vaughan (J.). Shakespeare's Sonnets.
Temple Bar Magazine. London. Jan., 1897. (Vol. 110, p. 109).

[Vincent (Arthur). Alice Arden etc.]. *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 358.
Lives of twelve bad women: illustrations and reviews of feminine turpitude set forth by impartial hands. Edited by A. Vincent. Illustr. 2d ed. London: T. Fisher Unwin, 1898. 8°. Chap. II.
Reviewed: Academy. London. No. 1314. July 10, 1897, p. 24.

Vincent (John A. C.). Shakspeare's grandfather. [Two extracts from the District Registry of the Court of Probate at Worcester, relating to John Shakspere of Snitterfield, *agricola*, and to John Shakspere, burgess and alderman of Stratford-on-Avon. — Were they identical?]

Notes and Queries. London. Dec. 11, 1897. p. 463. — Jan. 15, 1898, p. 41, by Pym Yeatman. — Feb. 5, p. 113, by H. P. Stokes and by A. H. — March 12, p. 213, by Pym Yeatman. — April 2, p. 275, by H. P. Stokes. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 349.

Vincent (L. H). John Lyly.

The Bibliotaph, by L. H. Vincent. Boston 1898. p. 137.

W. (C. B.). Dante and Shakspeare. — *Cf. supra*, p. 408, *s. v.* Tyrer (C. E.).

Waite (W. Hallsworth). Shakespeare's Stratford: A pictorial pilgrimage. London: Simpkin Marshall and Co., 1899. 8°. pp. 70.

Walker (Charles Clement). John Heminge and Henry Condell, friends and fellow-actors of Shakespeare, and what the world owes to them. [Privately printed]. 1896. 4°. pp. 26.

Walkley (Arthur B.). The theatre in London. Revival of Richard III.

Cosmopolis. London. Paris. Berlin. (Vol. 6 (1897), p. 69. — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 358.

Walkley (Arthur B.). The playhouse [Forbes Robertson's Hamlet, etc.].

Frames of mind. By A. B. Walkley. London: Grand Richards, 1899. — *Cf.* Athenaeum. London. No. 3768, Jan. 13, 1900, p. 40.

Walkley (Arthur B.). The complete Hamlet [as performed in two instalments at the Lyceum, by Mr. Benson).

Literature. London. No 125, March 10, 1900. (Vol. 6, p. 202). — *Cf. supra*, p. 377, *s. v* *Hamlet*.

Walkley (Arthur B.). The question of 'modernity'. [A Midsummer Night's Dream at Her Majesty's].

Literature. London. No 127, March 24. (Vol. 6, p. 239). — *Cf. supra*, p. 372, *s. v.* F. (H. H.), and p. 389, *s. v. Midsummer* Night's Dream.

Wallace (William). Claims of Henry Irving.

National Review. London. Sept., 1896. (Vol. 28, p. 75).

Walters (Cuming.) The mystery of Shakespeare's Sonnets; Who was 'Mr. W. H.'?

New Century Magazine. London. Dec. 1898; Feb. 1899.

Walters (Cuming). The mystery of Shakespeare's Sonnets. An attempted elucidation. London: The New Century Press, 1899. cr. 8°. pp. 120.

Reviewed: Literature. London. May 20, 1899. (Vol. 4, p. 516). — June 3 and 17. (Vol. 4, p. 642): The Pembroke theory in Shakespeare's Sonnets, by C. Walters. — Saturday Review. London. No. 2278, June 24, 1899. Vol. 87, p. 790). — Athenaeum. London. No. 3744, July 29, 1899, p. 171.

Walters (Cuming). Shakespeare's Sonnets as clues to the dramas.

New Century Review. London. Oct., 1899.

Ward (Adolphus William). A history of English dramatic literature to the death of Queene Anne. Revised and enlarged edition. 3 vols. London: Macmillan and Co., 1899. 8°. pp. 590; 778; 614.

Reviewed: The Saturday Review. London. No 2263. March 11, 1899. (Vol. 87, p. 307) — Athenaeum. London. No 3747, Aug. 19, 1899, p. 266. — Revue critique. Paris. 1899. No 30. — Jahrbuch XXXVI p. 288 by W. K[eller].

Ward (H. Snowden) and Catharine Weed Ward. The Shakespearean guide to Stratford-on-Avon. With chapters on Warwick, Kenilworth, and the Shakespeare country generally. Illustrated throughout from the drawings of W. T. Whitehead. London: Dawbarn and Ward Ltd, 1897. cr. 8°. pp. 136. With plan of the town, map of the district and 8 photo-mechanical plates.

Contents.

Chap. 1. Access and lodgment. 2. A brief history of Shakespeare and his family. 3. The tour of the town. 4. The principal sights. 5. The surrounding country. 6. Walking, cycling, and boating tours. — *Cf.* Academy. London. No 1324, Sept. 18, 1897, p. 218.

WAREING (Alfred J.). Shylock. *Cf. supra*, p. 393, *s. v.* POEL (W.): ***Reviews.***

The language of *Warwickshire;* Shakespeare's Greenwood.

Knowledge. London. June, July, and Nov., 1897. (Vol. 20, pp. 146; 172; 265.) — Letters on, etc. Sept., 1897. (Vol. 20, p. 212.)

WARNER (Charles Dudley). The people for whom Shakespeare wrote. London and New York: Harper and Brothers, 1897. 12°. pp. (vii), 187. With illustrations.

Reviewed: Athenaeum. London. No. 3665, Jan. 22, 1898, p. 128. — Academy. London. No. 1346, Febr. 19, 1898, p. 200. — Literature. London. Vol. 2 (1898), p. 140.

WASHER (B. A.). Shakespeare attorney at law.

Green Bag. Boston. July and Aug., 1898. (Vol. 10, p. 303, and 336.)

WEBB (J. Stenson). The Shakespeare reference-book. *Cf. supra,* TEXTS p. 353.

WEBSTER (Evelyn). Shakespeare's character of Dogberry. Illustrated.

Idler. London. May, 1898. (Vol. 13, p. 535.)

WEBSTER (Evelyn). In Shakespeare's world; Autolycus. [Winter's Tale]. Illustrated.

Idler. London. Aug., 1898. (Vol. 14, p. 27.)

WENLEY (R. M. sen.) Shakespeare.

Scots Magazine. London. May, 1890. (Vol. 5, p. 407.)

WESTLEY (G. H.). The case of Shylock.

Green Bag. Boston. Jan., 1897. (Vol. 9, p. 10.)

WHEATLEY (Henry B.). [Prices of Shakespeare's Works].

Prices of Books. By H. B. WHEATLEY. London, George Allen, 1898.
Reviewed: Athenaeum. London. No. 3694. Aug. 13, 1898, p. 219.

WHEELER (A. C.). The extinction of Shakespeare.

Arena. Boston. March, 1890. (Vol. 1, p. 423.)

WHEELER (J. M.). The irreligion of Shakespeare.

University Magazine and Free Review. London. Apr., 1898. (Vol. 10, p. 26.) — *Cf.* Review of Reviews. London. Apr., 1898. (Vol. 17, p. 368).

WHITMAN (Walt). Backward glance o'er travel'd roads. [Speaking chiefly of Shakespeare].

Leaves of Grass, etc. by W. WHITMAN. Popular edition. London: Putnam and Sons, 1897.

WHITON (N. J.). The coordinate and subordinate conjunctions in Chaucer's Troilus and Criseyde, with a comparison of the Romaunt of the Rose. Columbia University Dissertation. New York: The Knickerbocker Press, 1898.

WHYTE (Frederic). The stage during the Victorian era.

Pall Mall Magazine. London. July, 1897.

WHYTE (Frederic). Actors of the century. A play-lovers gleanings from theatrical annals. London: Georg Bell and Sons, 1898. 8°. pp. xii, 201. With 150 portraits.

Reviewed: Literature. London. No. 67. Jan. 28, 1899, p. 84. — Athenaeum. London. No. 3727, April 1, 1899, p. 411.

WIENER (Leo.) Richard Mulcaster, an Elizabethan philologist.

Modern Language Notes. Baltimore. March, 1897. (Vol. 12, col. 129—139.)

Wilding (C. J.). 'Forked Heads' (As You Like It, Act II, sc. 1, l. 24.)
Athenaeum. London. No 3735. May 27, 1899, p. 667.

Wilkinson (Thomas Read). Shakespeare. An address, etc. Manchester: Printed for private circulation, 1898. 8⁰. pp. 15.

Windle (Bertram Coghill Alan). Shakespeare's country. London: Methuen and Co., 1899. 12⁰. pp. XI, 219. With 14 illustrations and a map by Edmund H. New. — New York: L. C. Page and Co.
Reviewed: Athenaeum. London. No 3747. Aug. 19, 1899, p. 254. — Academy. London. No. 1420. July 22, 1899, p. 84. — Notes and Queries. London. Aug. 19, 1899, p. 159.

Wingate (C. E. L.). Some famous Hermiones of the past.
Cosmopolitan. New York. Jan. 1891. (Vol. 10, p. 314).

Wingate (C. E. L.). Cleopatras of the stage.
Cosmopolitan. New York. May, 1891 (Vol. 11, p. 3).

Wingate (C. E. L.). Fair Imogen upon the stage.
Cosmopolitan. New York. March, 1892. (Vol. 12, p. 525).

Wingate (Charles Edw. Louis). Mme. Modjeska.
Famous American actors. Ed by F. E. McKay and C. E. L. Wingate. New York 1896, p. 72.

Winslow (F. L. S.). Madness as portrayed by Shakespeare.
Arena. Boston. Febr., 1896. (Vol. 15, p. 414).

Winston (Mary A.). Shakespeare for young people.
New England Magazine. Boston. Apr., 1894. (Vol. 10, p. 167).

(Wodell (F. W.). William Shakespeare, singing-teacher, conductor and composer.
Music. Chicago. Jan., 1898. (Vol. 13, p. 291).

Woman and Shakespeare.
Catholic World. New York. Nov., 1896. (Vol. 64, p. 158).

Shakespeare and the new *woman.*
Catholic World. New York. Nov., 1896. (Vol. 64, p. 158).

Wood (Henry). Custom and myth in the Midsummer Night's Dream. [Abstract of a paper read before the University Philological Association, Oct. 16, 1896].
Johns Hopkins University Circulars. June, 1897. Vol. 16, No 130, p. 50.

Wood (Stanley). Dinglewood Shakespeare manuals. — *See supra,* p. 371, *s. v. Dinglewood.*

Woodbridge (Elizabeth). The drama, its law and its technique. Boston, New York, London: Lamson, Wolffe and Co. [1898]. 8⁰. pp. XVI, 181.
Reviewed: Jahrbuch XXXV, 295, by Albert H. Tolman.

Woods (Mary A.). Scenes from Shakespeare for use in schools. *Cf. supra,* Texts, p. 352 *s. v. Scenes* from Shakespeare.

Worstel (Mary V.). Shakespeare and meteors.
Frank Leslie's Popular Monthly. New York. Aug., 1892. (Vol. 34, p. 250).

Wylde (K.). Comedy of errors. A story.
Blackwood's Magazine. Edinburgh. Oct., 1893. (Vol. 154, p. 518). Same art.: Littell's Living Age. Boston. Dec. 2, 1893. (Vol. 199, p. 524).

Wyndham (George). Shakespeare's father.
Saturday Review. London. No. 2193, Nov. 6, 1897. (Vol. 84, p. 493). — *Cf. supra,* p. 336 *s. v.* Carter (T.) Shakespeare, Puritan, etc.: *Reviews.*

WYNDHAM (George). Elizabethan adventure in Elizabethan literature.

Fortnightly Review. London. Nov., 1898. (Vol. 70, p. 793). — Same article in Eclectic Magazine. New York. Dec., 1898. (Vol. 131, p. 846).

X. God's name in Shakspeare.

Notes and Queries. London. Sept. 24, 1898, p. 248. — Dec. 17, p. 498, by Arthur MAYALL.

YARDLEY (E.). Shakspeare and the sea. [Has he ever seen it?]

Notes and Queries. London. June 25, 1898, p. 504. — Aug. 6, p. 113, by C. C. B. and by E. YARDLEY. — Sept. 3, p. 189, by Jonathan BOUCHIER, by T. P. ARMSTRONG and by E. YARDLEY. — Dec. 3, p. 455, by St. SWITHIN, by E. YARDLEY, and by C. C. B. — Jan. 14, 1899, by R. M. SPENCE. — March 4, p. 173, by E. YARDLEY. — *Cf.* Jahrbuch XXXV, 353.

YARDLEY (E.). Shakspeare's imitations of his own characters.

Notes and Queries. London. Sept. 24, 1898, p. 246. — March 18, 1899, p. 213, by C. C. B.

YARDLEY (E.). Romeo and Juliet. Act II, sc. 2: 'At lovers' perjuries | They say, Jove laughs'.

Notes and Queries. London. Sept 16, 1899, p. 221.

The Shakespeare *year* 1897—98.

Birmingham Daily Post. Apr. 23, 1898.

YERBURY (John E.). The spelling of Shakspere's name.

Academy. London. No 1358, May 14, 1898, p. 352. — No 1359, May 21, p. 563, by G. S. LAYARD.

ZEDLITZ (Baroness von). Romeo and Juliet. Interview with Mrs. Patrick Campbell. Illustrated.

Minster. London. Sept., 1895. (Vol. 2, p. 313.) — *Cf. supra*, p. 376, *s. v.* GRIFFITH (M.).

ZEIGLER (Wilbur Gleason). It was Marlowe [who wrote Shakespeare]. A story of the secret of three centuries. London: Kegan Paul and Co., 1898.

Reviewed: Academy. London. No 1366, July 9, 1898, p. 41: Marlowe *versus* Bacon (Shakespeare intervening).

II. DEUTSCHLAND.

a. TEXTE.

DRAMATISCHE WERKE. Übersetzt von Aug. Wilh. VON SCHLEGEL und Ludwig TIECK. Herausgegeben von Alois BRANDL. 10 Bände. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, [1897—99]. 8°.

Inhalt.

Bd. I. Vorwort. Shakespeares Leben und Werke: I. Sh.'s Leben. II. Sh.'s Theater. III. Sh.'s Dramen. IV. Sh.'s Nachleben in England. V. Die Aufnahme Sh.'s in Deutschland und die Schlegel-Tiecksche Übersetzung. König Johann. König Richard II. König Heinrich IV. erster Teil. [1897], pp. 76 und 331, mit Shakespeares Porträt in Radierung und 1 Blatt Faksimile [Schluß von Shakespeares Testament]. — II. König Heinrich IV. zweiter Teil. König Heinrich V. König Heinrich VI. erster und zweiter Teil. [1897], pp. 492. — III. König Heinrich VI. dritter Teil. König Richard III. König Heinrich VIII. [1897], pp. 416. — IV. Romeo und Julia. Hamlet. Othello. [1897], pp. 414. — V. Titus Andronicus. Julius Cæsar. Coriolanus. Antonius und Cleopatra. [1898], pp. 508. — VI. König Lear. Macbeth. Timon von Athen. Troilus and Cressida. [1898], pp. 465. — VII. Die Komödie der Irrungen. Liebes Leid und Lust. Die beiden Veroneser. Ein Sommernachtstraum. [1899], pp. 319. — VIII. Der Kaufmann von Venedig. Der Widerspenstigen Zähmung. Viel Lärm um Nichts. Die lustigen Weiber von Windsor. [1899], pp. 410. — IX. Was ihr wollt. Wie es euch gefällt. Ende gut, Alles gut. Maß für Maß. [1899], pp. 392. — X. Cymbeline. Das Wintermärchen. Der Sturm. — Register. [1899], pp. 399.

Jedem Werke geht eine Einleitung des Herausgebers voraus und am Schlusse jedes Bandes stehen: Anmerkungen [und Lesarten] zur Revision des Textes.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Okt. 9, 1897. No 40, Sp. 1303, und Aug. 12, 1899. No 32, Sp. 1105, von Ldw. Pr[oescholdt]. — *Cf.* Jahrbuch XXXIII, 288, von F. A. L[eo]. [Bd 3—6]. Literarisches Centralblatt. Leipzig. April 8, 1899, No 14, Sp. 490, von Ldw. Pr[oescholdt]. — Dramaturgische Blätter. Berlin. 1899, No 34: Der deutsche Shakespeare im neuen Gewande von Hermann Michel. — Das litterarische Echo. Berlin. No 18, 1899. (Jahrg. II, Sp. 238): Neue Shakespeare-Litteratur, von Hermann Conrad. — *Vgl.* Jahrbuch XXXV, 324: [Selbstanzeige], von A. B[randl].

Sämmtliche Werke. Eingeleitet und übersetzt von A. W. Schlegel, Fr. Bodenstedt, N. Delius etc. Illustriert von John Gilbert. Nebst Shakespeares Porträt und Lebensabriß. 8. Auflage. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1897 ff. Lex. 8°.

Erscheint in 60 Lieferungen. — *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 362.

Werke. [Englisch]. Herausgegeben und erklärt von Nicolaus Delius. 6. Auflage. 2 Bde. Berlin: Hans Friedrich, 1898. gr. 8°. pp. iii, 1088 u. iii, 558.

Bühnen-Shakespeare 7. Band. Viel Lärm um Nichts. Bühnenbearbeitung nach der Übersetzung von Schlegel und Tieck, von Ludwig Barnay und Carl Friedrich Wittmann. Regie- und Soufflierbuch mit dem vollständigen Scenarium. Leipzig: Philipp Reclam jun. [1897]. 12°. pp. 116 und Musikbeilage: Lied und Grabgesang, von Wilh. Köhler-Saalfeld, pp. IV. 4°.

Universal-Bibliothek. No. 3727. — *Vgl.* Jahrbuch XXIV, 257, und XXXIII, 362.

Bühnen-Shakespeare 8. Band. Die lustigen Weiber von Windsor. Lustspiel in fünf Aufzügen. Für die deutsche Bühne frei übersetzt und bearbeitet von Alfred Halm. Die Versstellen des letzten Aufzuges sind der Schlegelschen Ausgabe entnommen. Herausgegeben von Carl Friedrich Wittmann. Regie- und Souffleurbuch mit dem vollständigen Scenarium. Leipzig... [1898]. 12°. pp. 109.

Universal-Bibliothek. No. 3856.

Zum erstenmal aufgeführt von der «Freien Volksbühne» am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin, den 6. Februar 1898.

Bühnen-Shakespeare 9. Band. König Lear. Bühnenbearbeitung von Ludwig Barnay und Carl Friedrich Wittmann. Regie- und Soufflierbuch mit dem vollständigen Scenarium. Leipzig... [1898]. 12°. pp. 98.

Universal-Bibliothek. No. 3886.

Bühnen-Shakespeare 10. Band. Troilus und Cressida. Nach der Übersetzung von W. A. B. Hertzberg. Im Stile der ersten Aufführung durch Sr. Majestät des Königs Spieler am Theater zur Erdkugel in London A. D. 1609, bearbeitet von Ernst Freiherrn von Wolzogen. Herausgegeben von Carl Friedrich Wittmann. Leipzig... [1898]. 12°. pp. 136.

Universal-Bibliothek. No. 3904.

Rezension: Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München 1899, No 3: Die Troilus- und Cressida-Epidemie, von Eugen Kilian.

Bühnen-Shakespeare 11. Band. König Heinrich der Fünfte. Historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Nach Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen Kilian. Herausgegeben von Carl Friedrich Wittmann. Regie- und Soufflierbuch mit dem vollständigen Scenarium. Leipzig... [1900]. 12°. pp. 85.

Universal-Bibliothek. No. 4037.

Bühnen-Shakespeare 12. Band. Wie es Euch gefällt. Lustspiel in drei Aufzügen. Nach Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen Kilian. Herausgegeben von Carl Friedrich Wittmann. Regie- und Soufflierbuch mit vollständigem Scenarium. Leipzig... [1900]. 12°. pp. 91.

Universal-Bibliothek. No. 4065.

Zum erstenmal aufgeführt am Hoftheater zu Karlsruhe den 14. Mai 1895.

Shakespeare. V. Julius Cäsar. Herausgegeben von E. v. Sallwürk. Bielefeld: Velhagen und Klasing, 1897. 12°. pp. viii, 112.

Velhagen und Klasings Sammlung deutscher Schulausgaben. (Neue Ausgabe.) Lief. 26. — *Vgl.* Jahrbuch XXVII, 367.

SHAKESPEARE-SCHULAUSGABE. Sammlung Shakespearescher Stücke. Für Schulen herausgegeben von E. SCHMIDT. I. Julius Cäsar. 7. Aufl., durchgesehen und mit einer Einleitung neu herausgegeben von R. PROETZSCH. Danzig: Adolf Scheinert, 1899. 12°. pp. 94.

ANTONIUS UND KLEOPATRA. Nach BAUDISSINS Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen KILIAN. Erstmals aufgeführt in dieser Gestalt am 11. April 1898 am Großherzoglichen Hoftheater zu Karlsruhe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898. 8°. pp. 103 (p. 3—8: Vorwort).

Rezensionen: Dramaturgische Blätter. Beiblatt zum Magazin für Litteratur. Jahrg. 67 (1898), No 49, Sp. 384: Antonius und Kleopatra in neuer Bühnenbearbeitung, von Hermann MICHEL. — Das litterarische Echo. Berlin. Okt. 15, 1899. Jahrg. II, Heft 2, Sp. 109, von Hermann CONRAD.

HAMLET. Nach der Übersetzung von A. W. von Schlegel und L. Tieck. Herausgegeben von Eduard COSSMANN. Paris: Maison Didot, Firmin-Didot et Cie. (1898). 8°. (4 Bll.) u. pp. 199.

Text p. 1—144, Noten p. 145—199.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig 1898, No 46, Nov. 19, Sp. 1831, von Ldw. PR[OESCHOLDT]. — Blätter für litterarische Unterhaltung. Leipzig. 1898, No. 30, p. 616. von Ernst von SALLWÜRCK. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Nov. u. Dec. 1898. (Bd 9. No. 7 u. 8, p. 230—234), von Ph. WAGNER. — Literaturblatt für german. u. roman. Philologie. Leipzig. Jahrg. XX (1899), p. 271, von L. PROESCHOLDT. — Das literarische Echo. Berlin. Dec. 1, 1899. (Jahrg. 2), Sp. 307: Neue Shakspere-Litteratur, von Hermann CONRAD. — Euphorion. Bd. VI, 2. 1898, von Phil. ARONSTEIN.

HAMLET, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel. Auf Grund der SCHLEGELschen Übersetzung für den Schulgebrauch herausgegeben von M. SCHMITZ. Leipzig: G. Freytag, 1899. 12°. pp. 182.

Freytag's Schulausgaben und Hilfsbücher für den deutschen Unterricht.

HEINRICH IV. 1. Teil. Für den Schulgebrauch herausgegeben von Friedrich ULRICH. Leipzig: G. Freytag, 1898. 12°. pp. 128.

Freytags Schulausgaben, etc.

HEINRICH IV. 2. Teil. Für den Schulgebrauch herausgegeben von Friedrich ULRICH. Leipzig: G. Freytag, 1899. 12°. pp. 122.

Freytags Schulausgaben, etc.

JULIUS CAESAR. Bühnen-Bearbeitung des William Shakespeare'schen Trauerspiels Julius Cæsar. Mit vollständigem Scenarium unter Zugrundelegung des neuen Systems einer Regie-Partitur von Heinrich JANTSCH. Halle a. d. S.: Otto Hendel [1898]. 8°. pp. xvi, 156.

Bibliothek der Gesammtlitteratur des In- und Auslandes. No 1160. 1161.

Rezension: Jahrbuch XXXVI, 322 von Richard FELLNER.

KÖNIG LEAR. Ein Trauerspiel. Für den Schulgebrauch herausgegeben von Ernst REGEL. Leipzig: G. Freytag, 1898. 12°. pp. 127. gebunden.

Freytags Schulausgaben, etc.

KÖNIG LEAR. Ein Trauerspiel. Mit Illustrationen. Leipzig: Verlag der Litteraturwerke «Minerva», 1898. gr. 8. pp. 63.

Illustrierte Klassiker-Ausgaben «Minerva». Meisterwerke aus den Litteraturschätzen aller Nationen. Lief. 62—65. — *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 364.

KÖNIG LEAR. Trauerspiel übersetzt von Heinr. Voss. Herausgegeben und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Alex. VON WEILEN. Wien: Carl Graeser, 1899. 8°. pp. xvi, 91.

Graesers Schulausgaben klassischer Werke etc. herausgegeben von J. NEUBAUER. Heft 60.

MACBETH. Für den Schulgebrauch herausgegeben von Ernst REGEL. Leipzig: G. Freytag, 1898. 12°. pp. 98.

Freytags Schulausgaben, etc.

MACBETH. Eine Tragödie. Nach der SCHLEGEL-TIECKschen Übersetzung, neu bearbeitet von Veit VALENTIN. Dresden: Ehlermann, 1900. 12°. pp. ii, 126

Deutsche Schulausgaben. Herausgegeben von Veit VALENTIN. No. 31. 32.

[MERCHANT OF VENICE]. Der Kaufmann von Venedig. Übersetzt von A. W. v. SCHLEGEL. Herausgegeben und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Alex. VON WEILEN. Wien: Carl Graeser, 1899. gr. 8°. pp. xiv, 66.

Graesers Schulausgaben klassischer Werke etc. herausgegeben von J. NEUBAUER. Heft 59.

[MERRY WIVES OF WINDSOR]. Die lustigen Weiber von Windsor. Für die Aufführung bearbeitet von Leo ACKERMANN. Mit großem Erfolge zuerst aufgeführt am Stadttheater in Straßburg i. E. am 24. Januar 1898. München: Brakl's Rubinverlag [1898]. kl. 8°. pp. 83. Als Manuskript gedruckt.

[MIDSUMMER NIGHT'S DREAM]. Ein Sommernachtstraum. Übersetzt von A. W. v. SCHLEGEL. Mit Illustrationen von F. MÜLLER-MÜNSTER. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong und Co, 1897. gr. 8°. pp. 141.

Illustrierte Klassiker-Bibliothek. Bd. 13.

[MIDSUMMER NIGHT'S DREAM]. Ein Sommernachtstraum ... Text der Gesänge und Melodramen. Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1897]. 8°. pp. 16.

Breitkopf und Härtels Textbibliothek.

OTHELLO. Mit Illustrationen. Leipzig: Verlag der Litteraturwerke «Minerva» 1898. 8°. pp. 64.

Illustrierte Klassiker-Ausgaben «Minerva», etc.

KÖNIG RICHARD III. Für den Schulgebrauch herausgegeben von W. HÜBBE. Leipzig: G. Freytag, 1897. 12°. pp. 143 und 1 Stammtafel.

Freytags Schulausgaben, etc.

[TAMING OF THE SHREW] Der Widerspenstigen Zähmung. Für die Bühne bearbeitet von Robert KOHLRAUSCH, [1892]. *Vgl.* Jahrbuch XXIX/XXX, 350.

Rezension: Jahrbuch XXXV, 247: Zwei neue Bühnenbearbeitungen der Bezähmten Widerspenstigen. Von Wilhelm ÖCHELHÄUSER.

[TAMING OF THE SHREW]. Der Widerspenstigen Zähmung. Nach BAUDISSINS Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen KILIAN. Zum ersten Male aufgeführt in dieser Gestalt am Großherzoglichen Hoftheater zu Karlsruhe am 12. Oktober 1897. Oldenburg und Leipzig: Schulzesche Hofbuchhandlung, [1898]. 8°. pp. viii, 104.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Nov. 5, 1898, No 44, Sp. 1758, von Ldw. PR[OESCHOLDT]. — Jahrbuch XXXV, 247: Zwei neue Bühnenbearbeitungen der Bezähmten Widerspenstigen. Von Wilhelm OEHELHÄUSER.

TEMPEST. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Albert HAMANN. Leipzig: Dr. P. Stolte, 1898. 12°. pp. xxvii, 71 und 35.

Alb. Hamann's Schulausgaben englischer Schriftsteller. No 4.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Halle. Nov. u. Dez. 1898. (Bd 9, pp. 243—49), von GLAUNING.

[TEMPEST]. Der Sturm. Nach eigener Richtung des englischen Textes [mit Einleitung und Anmerkungen]. Übersetzt von Michael GITLBAUER. Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller, [1897]. 12° pp. 79.

Allgemeine Bücherei. Herausgegeben von der österreichischen Leo-Gesellschaft. No 5.

[TROILUS AND CRESSIDA]. Shakespearesche Probleme. Neue Folge. Troilus und Cressida. Bearbeitet und mit einem erklärenden Vorwort versehen von Adolf GELBER. Wien: Karl Konegen, 1898. 8°. [4 Bll.] und pp. 203.

Inhalt. — Vorwort. 1. Das Ethos bei Shakespeare und Homer. — 2. Der Troilus-Stoff. — 3. Konstruktion des griechischen Stoffes. — 4. Der Zorn des Achill. — 5. Die vorliegende Bearbeitung. — «Was ich hierin der Öffentlichkeit vorlege, ist nicht die Urform, sondern eine [deutsche] Bearbeitung», p. 65.

Rezensionen: Die Gegenwart. Berlin. 1898, No 36, Sept. 10, p. 152—55: Der gereinigte Shakespeare von Erich Urban. — Die Nation Berlin. 1898, No 7, Nov. 12, p. 93—6: Ein neues Shakspere-Stück, von Leon Kellner. — Blätter für litterarische Unterhaltung. Leipzig. 1898, No 39, p. 617, von Ernst von Sallwürck. — Neues Wiener Tagblatt. 18. Nov. 1898: Homer und Shakespeare, von Max Kalbeck. — Die Zeit. Wien. 1898, pp. 447—54, von J. Ofner. — Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1899, No 3: Die Troilus- und Cressida-Epidemie, von Eugen Kilian. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1899, Apr. 22, No 16, Sp. 560—61, von Ldw. Pr[oescholdt]. — Jahrbuch XXXV, 336—38, von Wolfgang von Wurzbach. — *Vgl.* Ebd. XXXV, 362. — National-Zeitung. Berlin. 1899, No. 308, von W. Dibelius.

Bacon-Shakespeares Venus und Adonis. Ein buchstäblich genauer Wiederabdruck der ältesten Original-Ausgabe vom Jahre 1593, verbunden mit der ersten wort- und sinngetreuen Übersetzung und Erläuterung [von Edwin Bormann]. Nebst mehr als 100 Bildertafeln mit 14 Porträts, 18 Ansichten, 5 Plänen, 18 kulturgeschichtlichen Darstellungen, 5 Schrift-Faksimiles, 19 Titelblatt-Faksimiles, 10 Druckseiten-Faksimiles, 30 figurenreichen Parabelbildern und gegen 200 Wappendarstellungen. Leipzig: Edwin Bormanns Selbstverlag, 1899. gr. 8°. pp. xiii, 279.

Rezensionen: Zeitschrift für Bücherfreunde. Leipzig. Okt. 1899. Jahrg. III, Heft 7, pp. 278—81, von Fedor von Zobeltitz. — Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1899. No. 247, von H. Jantzen.

b. Shakespeareana.

[Abeck. Die Shakespeare-Bacon-Frage. 1895]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 365.

Rezension: Die neueren Sprachen. Marburg. Bd 7 (1899), von F. Michel.

Alberti (Conrad). Der Wahnsinn auf der Bühne [Sophocles, Shakespeare, Goethe].

Berliner Lokal-Anzeiger. 1899. No. 257.

[Antonius und Kleopatra]. Aufführung der Duse-Gesellschaft in Berlin.

Das litterarische Echo. Berlin. Okt. 15, 1899 (Jahrg. 2, Sp. 142), von Gustav Zieler. — National-Zeitung. Berlin. 1899. No. 572, von Eugen Zabel. — Berliner Tageblatt. 1899. No. 493, von Fritz Mauthner. — Jahrbuch XXXVI, 340, von W. D[ibelius].

Arndt (Wilhelm). Hamlet, der Christ.

Die Zukunft. Berlin. No. 45, Aug. 8, 1896 (Bd 16. pp. 275—9).

[Avonianus *(pseud.)*. Dramatische Handwerkslehre. 1895]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 365.

Rezension: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. Leipzig. N. F. Bd. 110, Heft 2 (1897).

Barnay (Ludwig). Der Autor des Hamlet. (Fortsetzung von Zwei mal Zwei ist Vier?). Theater-Plauderei.

Bühne und Welt. Berlin. Okt. 1899. (Jahrg. 2, pp. 77—80).

Bartels (Adolf). Shakespeariana. [Rezensionen von E. Engel: W. Shakespeare und H. Conrad: Shaksperes Selbstbekenntnisse].

Der Kunstwart. München. Jahrg. 11 (1898), p. 246.

Bartmann (Hermann). Grabbes Verhältnis zu Shakespeare. Inaugural-Dissertation ... Kgl. Akademie zu Münster i. W. Münster: Buchdruckerei von Johannes Bredt, 1898. 8°. pp. 45 und 1 Bl.

Inhalt. — Vorwort. Einleitung: Shakespearekultus im 19. Jahrhundert. — 1. Abschnitt: Grabbes Kenntnis und Beurteilung Shakespeares. 1. Kap.: Jugendliche Überschätzung. — 2. Kap.: Kritische Beurteilung. «Über die Shakespearomanie». § 1. Allgemeines. § 2. Zusammenfassende Urteile über Shakespeare. § 3. Historische Dramen desselben. § 4. Seine Dramen nichtgeschichtlichen Inhalts. § 5. Allgemeine Würdigung der Shakespeare-Kritik Grabbes. 3. Kap.: Grabbes späteres Verhalten zu Shakespeare. — 2. Abschnitt: Grabbes Übersetzungsfragmente Shakespearescher Dramen.

Der 3. Abschnitt und der Schluss sollen mit obigem zusammen als Gesamtschrift veröffentlicht werden.

Bartolomäus (R.) [Schmiegel]. Shakespeare's Königsdramen.
Die Gesellschaft. Leipzig. Jahrg. 13 (1897), pp. 100—10 u. 220—35.

Baumgartner (A.) S. J. Shakespeare's Religion.
Stimmen aus Maria-Laach. Freiburg i. B. Nov., 1897, (Bd 53). pp. 487—505.

Beber (Oscar). Thom. Shadwells Bearbeitung des Shakespeareschen Timon of Athens. Inaugural-Dissertation ... Universität Rostock. Rostock: Carl Hinstorffs Buchdruckerei, 1897. 8°. pp. 55.
Rezensionen: Litteraturblatt für german. u. roman. Philologie. Leipzig. Jahrg. XIX (1898), p. 274, von O. Glöde. — Englische Studien. Leipzig. Bd 26 (1899), p. 64, von R. Boyle.

[Berger (Alfred, Freiherr von). Studien und Kritiken. 1896]. *Vgl.* Jahrb. XXXIII, 365.
Rezension: Literarisches Centralblatt. Leipzig, 1897, No 21, Mai 29, Sp. 686—87, von Ldw. Pr[oescholdt].

Berger (Alfred, Freiherr von). Wie soll man Shakespeare spielen? [Vortrag gehalten in Berlin im Kunstsalon Keller und Reiner am 12. Jan. 1900].
Über Drama und Theater. Fünf Vorträge. Von A v. Berger. Leipzig: Eduard Avenarius, 1900. 8°. pp. 50—89.

Bernays (Michael). Zu Shakespeare: Shakespeare, ein katholischer Dichter. (1865). [Jahrbuch I]. — N. Delius' Ausgabe der Shakespeare'schen Werke. (1870). — Shakespeare als Kenner des Wahnsinns. (1871). [Im Neuen Reich]. — Zum Studium des deutschen und englischen Shakespeare. (1884). [Beilage zur Allg. Zeitung].
Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte. Von M. Bernays. Bd. 3: Zur neueren und neuesten Literaturgeschichte. [Aus dem Nachlass herausgegeben von Georg Witkowsky]. Leipzig: G. J. Göschensche Verlagshandl., 1899. 8°. pp. 1—183.
Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. No 19, Mai 13, 1899, Sp. 667, von M. K. — Beilage zum Hamburger Korrespondenten. 1899, No 16. — Das Litterarische Echo, Berlin. Okt. 1, 1899 (Jahrg. 2, Sp. 32), von Albert Köster. — Museum. Bd 7, Heft 9. von Frantzen.

Betz (Louis P.). Emile Montégut.
Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur. Berlin. Bd 18, erste Hälfte (1896), pp. 202—17.

Bischoff (Heinrich). Ludwig Tieck als Dramaturg. Brüssel, Société belge de librairie, Oscar Schepens et Cie., 1897. 8°. pp. 23—36: Tiecks Verhältniss zu Shakespeare.
Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège. Fasc. II.
Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen etc. Braunschweig. Bd. 102 (1899). (N. S. Bd 2), p. 396—8, von Arnold E Berger. — Bulletin du Musée belge. Bruxelles. 1899. III. 7 , von Lecontere. — Das litterarische Echo. Berlin. Juli 15, 1899. Jahrg. 1, Heft 20, Sp. 1277, von Walter Bormann. — Revue critique. Paris. Année 33 (1899). No 44.

Blacker (Carola). Ophelia.
Nord und Süd. Breslau. Heft 249, Dez. 1897. (Bd 83, pp. 347—63).

Blennerhassett (Lady). Shakespeare in Frankreich. [J. J. Jusserand, Shakespeare en France, 1898. — Jos. Texte: J. J. Rousseau, 1896. Etudes de littérature européenne, 1898].
Deutsche Rundschau. Berlin. Jahrg. 26 (1900), Heft 8, pp. 279—86.

[Bolte (Joh.). Die Singspiele der Englischen Komödianten, etc. 1893]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 366.
Rezension: Litteraturblatt für german. u. roman. Philologie. Leipzig. Jahrg. 18 (1897), p. 156, von Karl Drescher.

[Bolte (Joh.). Das Danziger Theater, etc. 1895]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 366.
Rezensionen: Revue critique. Paris. 1897. No 15, par A. C. — Litteraturblatt für german. u. roman. Philologie. Leipzig. Jahrg. 18 (1897) p. 159, von Alb. Leitzmann. — Ze[itschrift] schrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur. Berlin. 1898. Bd 42, H[eft] von B. Hoenig.

Bormann (Edwin). Der historische Beweis der Bacon-Shakespeare-Theorie. Erbracht durch das Zeugnis von siebenundzwanzig Zeitgenossen des Dichter-Gelehrten. Leipzig: Edwin Bormanns Selbstverlag, 1897. gr. 8°. pp. 48.

Vgl. unten, p. 430, *s. v.* Mielke (H.).

Bormann (Edwin). Shakespeares Debut 1598. Leipzig: Edwin Bormanns Selbstverlag, 1898. gr. 8°. pp. 32.

Rezension: Deutsche Revue. Stuttgart. Januar 1899, p. 124, von Br. — *Vgl. unten*, p. 430. *s. v.* Mielke (H.).

Bormann (Edwin). Bacon-Shakespeares Venus und Adonis. — *Vgl. oben:* Texte, p. 416.

Bormann (Walter). Tiecks Bedeutung als Dramaturg.

Das litterarische Echo. Berlin. 1899, No 20.

Börne (Ludwig). Der Jude Shylock.

Ludwig Börnes gesammelte Schriften: Nachgelassene Schriften. Mit Einleitung von Alfred Klaar. Bd 2. Leipzig: Max Hesses Verlag, 1899. 8°.

Bötticher (Georg). Randglossen zur Bacon-Shakespeare-Frage.

Wiener Rundschau. Jahrg. 3 (1898), p. 144.

[Boyle (Robert). Shakespeare, der Verfasser seiner Dramen. 1896]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 368.

Rezension: Die neueren Sprachen. Marburg. Bd. 7, (1899) von Abeck.

[Brandes (Georg). William Shakespeare. 1896]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 368.

Rezensionen: Deutsche Rundschau. Berlin. Jahrg. 23, Heft 10, Juli 1897, pp. 149—152: Der Shakespeare von Georg Brandes. Von Lady Blennerhassett. — De Nederlandsche Spectator. S'Gravenhage. 1898, No. 29: George Brandes en zijn William Shakespeare, von Kok. — Vgl. unten, s. v. Steinthal. Shakespeare und die Völkerpsychologie.

Brandes (Georg). William Shakespeare. Zweite verbesserte Auflage. München: Albert Langen, 1898. 8°. pp. 1006.

Rezension: Die Gegenwart. Berlin. Dez. 24, 1898. (Jahrg. 27, Bd. 54, p. 399). — *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 368.

[Brandl (Alois). Shakspere, 1894]. *Vgl.* Jahrbuch XXIX/XXX, 351; XXXIII, 369.

Rezensionen: Euphorion. Wien. Bd. 6 (1899), 2, von Phil. Aronstein. — Histor.-Polit. Blätter für das katholische Deutschland. München. Bd 120 (1897), p. 66.

Brandl (Alois). Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Ein Ergänzungsband zu Dodsleys Old English Plays. Herausgegeben von A. B. Straßburg: Karl J. Trübner, 1898. gr. 8°. pp. cxxvi, 666 (u. 1 Bl.).

Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Herausgegeben von Alois Brandl, Ernst Martin, Erich Schmidt. 80. Heft.

Inhalt. Einleitung. Verzeichnis der in der Einleitung erwähnten Dramatiker und Personen. I. Moralitäten: 1. Pride of Life. — 2. Mankind. — 3. Nature. — II. Zwischenspiele: John Heywood 1. Love. — 2. Weather. — 3. Johan the Husband, Tyb his Wife, and Sir Johan the Priest. — III. Kampfdramen der Reformationszeit: 1. Respublica. — 2. King Darius. — IV. Schul- und Erziehungsdramen: Misogonus. — V. Tragödien: 1. Horestes. — 2. Gismond of Salern. — VI. Die romantische Komödie: Common Conditions. — Anmerkungen. — Inhalt.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. 1899, Feb., 11, No 6, Sp. 205, von C[reizenach]. Jahrbuch XXXV, 339—41, von W. K[eller]. — Revue critique. Paris. 1899, No 26. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 10, pp. 35—8, von Rich. Wülker. — Modern Languages Notes. Baltimore. May, 1899. (Vol. 14, col. 268—80), von Frederic Ives Carpenter. — Journal of Germanic Philology. Bloomington, Ind. Vol. II, pp. 389—428, (1899), von J. M. Manly.

B[randl (A[lois]). Zu Shakespeare's Merchant of Venice i, 3.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen, etc. Braunschweig. Bd. 100, (1898), p. 334.

Brausewetter (A.). Shakespeares Richard III.

Preußische Jahrbücher. Berlin. Feb., 1897.

Brohm (Ernst). Shakespeares Venus and Adonis. An essay. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des kgl. Stiftsgymnasiums zu Zeitz. Ostern 1899. Halle a. S.: printed by Ehrhardt Karras, 1899. 4°. pp. 22 (pp. 23—38: Schulnachrichten).

Inhalt. 1. Introduction. — 2. Metre and versification. — 3. Contents of the poem. — 4. Sources. — 5. Date. — 6. Composition, characteristics, style. — 7. Conclusion.

Brotanek (R.). Philotus. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas in Schottland.

Festschrift zum VIII. allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Wien, Pfingsten 1898. Herausgegeben von J. Schipper. Wien: W. Braumüller, 1898. gr. 8°. pp. 145—58.

Rezension: Jahrbuch XXXV, 302, von W. K[eller].

Büchner (Ludwig). Shakespeareana.

Vgl. unten, p. 422. *s. v.* Engel (E.). W. Shakespeare: *Rezensionen.*

The *Bugbears.* Komödie aus der Zeit kurz vor Shakspere. Herausgegeben von Carl Grabau.

Inhalt. Einleitung und Text. — Bemerkungen zu The Bugbears. 1. Inhalt und Form des Stückes. — 2. Quellen des Stückes. — 3. Verfasserschaft und Entstehungszeit.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen, etc. Braunschweig. Bd 98 (1897), pp. 301—322; Bd 99 (1897), p. 25—58 und 311—26.

Bulthaupt (Heinrich). Dramaturgie des Schauspiels. Band II. Shakespeare. Sechste, neu bearbeitete Auflage. Oldenburg: Schulze'sche Hofbuchh. (A. Schwartz), 1898. 8°. pp. XI, 501.

Vgl. Jahrbuch XXXIII, 369.

Rezensionen: Neue philologische Rundschau. Zürich. 1899, No 19, von Hellmers. — Das litterarische Echo. Berlin. Nov. 18, 1899. Jahrg. 2, Sp. 236: Neue Shakspere-Litteratur, von Hermann Conrad.

Büttner (R.). Erläuterungen zu Shakespeares Julius Caesar.

Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern. Bändchen 27. Leipzig: Herm. Beyers Verlag, 1899. 12°. pp. 72.

Cantor (Georg). Zur Shakespearefrage. 1. 2.

Saale-Zeitung. Halle. 1897, Dez. 30. und 1898, Jan. 9.

Cantor (Georg). Vorlesungen über die Bacon-Shakespeare-Frage [in Leipzig, 28. Nov. u. 5. Dez. 1899. — Bericht darüber].

Beilage zum Leipziger Tageblatt. No 606 u. 620. Nov. 28 u. Dez. 6, 1899.

Cantor (Georg). Die Rawleysche Sammlung von Trauergedichten auf Francis Bacon. — *Vgl. unten*, p. 431, *s. v.* Rawley.

Caverdish (G.). Die endgültige Lösung der Bacon-Frage durch zeitgenössische Originalbriefe. Entdeckung zweier Briefe von Shakespeares eigener Hand, in deutscher Übersetzung mitgeteilt. [Eine Satire.]

Zeit und Geist. Berlin. Jahrg. 2, (1898), No 7, Sp. 219—21.

Chettle (Henry). The tragedy of Hoffman, or A reuenge for a father. Nach dem Quarto von 1631 im British Museum herausgegeben von Richard Ackermann. Bamberg: Kommissionsverlag von H. Uhlenhuth, 1894.

Das Werk hat besonderes Interesse durch seine Bezüge zu Shakespeares Hamlet in Stoff und Ausführung.

Rezension: Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jahrg. 18, (1897), p. 189, von J. Schick.

Churchill (George Bosworth). Richard III. bis Shakespeare. (The True Tragedy of Richard III.) Inaugural-Dissertion ... der Universität zu Berlin. Berlin: Buchdruckerei von Gustav Schade, 1897. 8°. pp. 84 u. 1 Bl.

Inhalt. — The True Tragedy of Richard III. — The Stationers Register, Titelblatt, Ausgaben. — Geschichtliche Stellung, Natur und Stil des Stückes. — Die geschichtlichen Quellen der True Tragedy. — Der Charakter Richards in der T. T. — Der Einfluß von Legges Richardus Tertius auf die T. T. — Marlowes Einfluß auf die T. T. — Henry VI. und die T. T. — The T. T und Shakespeares Richard III. — Die Entstehungszeit der T. T. — Die Autorschaft der T. T.

CHURCHILL (George B[osworth]). Richard the Third up to Shakespeare. Berlin: Mayer and Müller, 1900. 8°. pp. xiii [and iii], 548.

Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Herausgegeben von Alois BRANDL und Erich SCHMIDT. 10.

Contents.

'It was the Richard of a hundred year old saga whom alone Shakespeare knew and made the subject of his play. It is the purpose of this dissertation to trace the development of that saga through the sixteenth century, in chronicle, poem, and drama, and to show what the Richard was whose charakter and deeds Shakespeare found ready to his hand as raw material for his dramatic picture. The historical Richard will need to be considered only so far as the mythical Richard may thus be better understood'.

Part I. Richard in the chronicles. — Introduction. — I. Historie of the arrival of Edward IV. — II. Warkworth's chronicle. — III. Ms. references to the death of Henry VI. — IV. A chronicle of London from 1089 to 1483. — V. The first continuation of the history of Croyland monastery. — VI. The second continuation. — VII. Rous's Historia regum Angliae. — VIII. The memoirs of Philippe de Comines. — IX. Bernhard André's history of Henry VII. — X. Fabyan's chronicle. — XI. More's history of K. Richard III. — XII. Polydore Vergil's historia Angliae. — XIII. Rastell's pastime of people. — XIV. The continuation of Hardyng's chronicle. — XV. Hall's chronicle. — XVI. Grafton's chronicle. — XVII. Holinshed's chronicle. — XVIII. Stow's annals.

Part II. Richard in poetry and the drama. — I. The song of Lady Bessy. — II. A mirror for magistrates. — III. Legge's Richardus Tertius. — IV. Lacey's Richardus Tertius, a transcript of Legge's play. — V. A tragical report of K. Richard the Third. — VI. The true tragedy of Richard the Third. — VII. Chute's Shore's wife. — VIII. Fletcher's The rising to the crowne of Richard the Thirde. — IX. Henslowe's play on Richard III. — X. A possible original of Shakespeare's play. — XI. Drayton's heroical epistles. — XII. Index table of some of the sources of Shakespeare's Richard III. — Addendum. — Corrigenda. — Bibliographical index of works referred to in the foregoing study.

CONRAD (Hermann) [Hermann ISAAC]. Shaksperes Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild. Stuttgart: J. B. Metzlerscher Verlag, 1897. 8°. pp. VI, 321.

Inhalt. — Einleitung. Shakspere und die englische Hofgesellschaft seiner Zeit. — I. Shaksperes Selbstbekenntnisse. — II. Shaksperes Hamlet und sein Urbild: Shakspere und die Essex-Familie. Hamlet und Robert Essex. Hamlets gereinigtes Bild. Anmerkungen. *Vgl.* Jahrbuch XX, 387, *s. v.* ISAAC (H.); XXXIII, 370, *s. v.* CONRAD (H.).

Rezensionen: Die Gegenwart. Berlin. No 31, Juli 30, 1897. (Bd. 52, pp. 74—5: Das Urbild Hamlets, von Heinrich KAEMPF. — Litterarisches Centralblatt. Leipzig. 1897, No 33, Aug. 21, Sp. 1076—78, von DRNG [A. DÖRING.] — Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. Okt. 21, 1897, No 43, p. 681, von Ernst von SALLWÜRK. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 8, No 8, Dez. 1897, p. 227—31, von Ph. WAGNER. — Deutsche Litteratur-Zeitung. Berlin. 1898, März 26, No 12, Sp. 470, von R. FISCHER. — Englische Studien. Leipzig. Bd 25, (1898.) p. 430—438, von G. SARRAZIN. — Literaturblatt für german. u. roman. Philologie. Leipzig. 1898. Bd 19, Heft 10, von L. PROESCHOLDT. — Jahrbuch XXXIV, 411—15, von Emil PENNER. — *Vgl. unten*, p. 430, *s. v.* MIELKE (H.), und Jahrbuch XXXV, 158, von A. SCHRÖER. — Neue philologische Rundschau. 1899. No 18, von R. MARX - Literaturblatt für german. u. roman. Philologie. Leipzig. Jahrg. 19 (1898), p. 390, von Ludw. PROESCHOLDT.

CONRAD (Hermann). Henry Irving.

Cosmopolis. Paris, London, Berlin. Aug. 1897.

CONRAD (Hermann). Shakespeares Jugendzeit.

Vossische Zeitung. Berlin. Juni 5, 12 und 19, 1898.

CONRAD (Hermann). Die Stenographie im Dienste der Shakespearekunde.

Vgl. unten, s. v. DEWISCHEIT (Curt). *Rezensionen.*

CONRAD (Hermann). Zur Shakspere-Biographie.

Inhalt: 1. Der gegenwärtige Stand der Shakspere-Biographie und Sidney Lees «Leben Shakespeares». — 2. Shaksperes Heirat. — 3. Beginn der dichterischen Thätigkeit. — 4. Bedeutung der Sonette für die Shakspere-Biographie. — 5. Die Geliebte Shaksperes Mrs. Fitton? — 6. Der Freund der Sonette. — 7. Shaksperes Einnahmen als Theaterdichter und Schauspieler.

Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung. Berlin. No 15—18, April 9, 16, 23, 30, 1899.

CONRAD (Hermann). Antonius und Kleopatra.

Das litterarische Echo. Berlin. Jahrg. 2 (1899), Heft 2.

CONRAD (Hermann). Neue Shakspere-Litteratur. 1. Umfassende Werke. 2. Hamlet-Litteratur.

Das litterarische Echo. Berlin. Nov. 18 u. Dez. 1, 1899. (Jahrg. 2, Sp. 234 - 41, u. 303—8).

Vgl. [*Rezensionen* zu] LEE (S.). Life of Shakespeare. — BULTHAUPT (H.). Dramaturgie II. — SHAKESPEARE Werke herausgegeben von A. Brandl. — ORDISH (T. F.). Early English theatres. — FRIEDRICH (G.). Hamlet. — HUMBERT (C.). Hamlet. —LAEHR (H.). Darstellung. — TOLMAN (A. H.). A view. — TRAUT (H.). Hamlet-Kontroverse. — HAMLET, herausgegeben von E. Cossmann.

CREIZENACH (W.). Greene über Shakespeare.

Festschrift zum VIII. allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Wien, Pfingsten 1898. Herausgegeben von J. SCHIPPER. Wien: W. Braumüller, 1898. gr. 8°. pp. 142—5.

Rezension: Jahrbuch XXXV, 301, von W. K[ELLER].

CRÜWELL (G. A.). Gille de la foire (Shakespeare in Frankreich).

Neue Freie Presse. Wien. No 12468, Mai 10, 1899. *Vgl.* Das litterarische Echo. Berlin. Juni 1, 1899, Heft 17, Sp. 1088, von A. C. J.

[Danckelmann (E. v.). Shakespeare in seinen Sonetten. 1897]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 370.

Rezension: Blätter für litterarische Unterhaltung. Leipzig. Okt. 21, 1897, No 43, p. 682, von Ernst VON SALLWÜRK.

DAUDET (Léon-A.). Fahrten und Abenteuer des jungen Shakespeare. Historischer Roman. Übersetzt von A. BERGER. Stuttgart: Franck'sche Verlagshandlung, 1898. 8°. pp. 291.

Vgl. Jahrbuch XXXIII, 393, *s. v.* DAUDET (Léon-A.).

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin: Juni 15, 1899, Heft 18, Sp. 1174, von M. HÄFKER. — Jahrbuch XXXVI, 324, von K. WEICHBERGER.

DESSOIR (M.). Shakespeare und Nietzsche.

Die Wahrheit. Stuttgart. 1897, Heft 6.

[Deutschbein (K.). Shakespeare-Grammatik. 2. Aufl. 1897]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 371.

Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. 1897. Bd 24, Heft 2, pp. 297—301, von W. FRANZ. — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. 1897, Dez. 25, No 51—52, Sp. 2014, von G. KRUEGER. — Zeitschrift für das Realschulwesen. Wien. 1897. Jahrg. 22 (1897), pp. 705—10: Bemerkungen zu Deutschbeins Shakespeare-Grammatik. Von J. ELLINGER. — Literaturblatt für german. u roman. Philologie. Leipzig 1898. Jahrg. 19 (1898), p. 224, von L. PROESCHOLDT. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. 1898. Bd. 101, Heft 1, 2, pp. 184-86, von G. SARRAZIN.

DEWISCHEIT (Curt). Shakespeare und die Anfänge der englischen Stenographie. Ein Beitrag zur Genesis der Shakespeare-Dramen. Sonderabdruck aus dem Archiv für Stenographie, No 615—620. Berlin: Verlag des Verbandes Stolzescher Stenographenvereine, H. Schumann, 1897. 8°. pp. 42.

Vgl. Jahrbuch XXXIII, 371; XXXIV, 170—220; 402.

Rezensionen: Vossische Zeitung. Berlin. Sept. 15. 1897, von Eduard ENGEL. — Grenzboten. Leipzig. Jahrg. 57 (1898). No 29: Die Stenographie im Dienste der Shakespearekunde, von Herm. CONRAD. — Revue critique. Paris. 33e année (1899), No 30.

DEWISCHEIT (Curt). Shakespeare und die Stenographie.

Vossische Zeitung. Berlin. 1897, Dez. 23. — Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1898, No 16.

DIBELIUS (W.). Troilus und Cressida.

Nationalzeitung. Berlin. 1899. No 308.

DOHSE (Richard). Colley Cibber's Bühnenbearbeitung von Shakespeares Richard III. Inaugural-Dissertation . . . der Universität Rostock. Bonn: P. Hanstein, 1897. 8°. pp (IV), 61.

Sonderabzug aus Heft 2 der Bonner Beiträge zur Anglistik, herausgegeben von M. TRAUTMANN.

Inhalt: Einleitung. Quellen. Gang der Handlung. Komposition, Charakterzeichnung, Änderungen des Bearbeiters. Versbau, Sprache und Stil.

Rezension: The Athenaeum. London. No 3730, April 22, 1899, p. 494. — Literaturblatt für german. u. roman. Philologie. Leipzig. XX. 1. (1899). p. 238, von O. GLÖDE.

DÖRING (A.). Der Türck-Kuno Fischersche Hamletstreit.

Die Kritik. Berlin. Mai 29, 1897. No 139 (Bd. 11), p. 1040—47. — *Vgl.* Jahrbuch XXXIII. 372 u. 388—89.

Döring (A.). Hamlet. Ein neuer Versuch zur ästhetischen Erklärung der Tragödie. Berlin: R. Gaertners Verlagsbuchh., H. Heyfelder, 1898 [1897]. 8°. pp. IV, 310 u. 1 p. Inhaltsverzeichnis.

Inhalt. — Vorwort. Einleitung — Allgemeiner Teil. 1. Die Vorlage Shakespeares. 2. Hamlets Lebensalter. 3. Das Urbild Hamlets. — Besonderer Teil. 1. Analyse der Expositionsscenen I, 1—3. 2. Die Expositionsmomente in den drei ersten Scenen. 3. Analyse der Scenen des erregenden Moments I, 4 und 5. 4. Die Scenen I, 4 und 5 als erste Stufe der aufsteigenden Handlung. 5. Analyse des grossen zweitägigen Mittelstückes II, 1—IV, 3. 6. Spiel und Gegenspiel und Stufen der Handlung in dem grossen Mittelstück des Dramas II, 1—IV, 3. 7. Analyse des Schlußteils von IV, 4 ab. 8 Spiel und Gegenspiel und Stufen der Handlung im Schlußteil IV, 4 bis zu Ende. 9. Zusammenfassende Übersicht über die Stufen der Handlung. — Anhang. 1. Einige dramaturgische Vorschläge. 2. Ein Jahrhundert deutscher Hamletkritik.

Rezensionen: Nationalzeitung. Berlin. 1898, No 27. p. 38, von P. Nerrlich. — Vossische Zeitung. Berlin, 3. März, 1898. — Jahrbuch XXXIV, 411—15, von Emil Penner. — Literarisches Centralblatt, Leipzig 1898, No 22, Juni 4, Sp. 878, von Ldw. Pr[oescholdt.] — Blätter für litterarische Unterhaltung. Leipzig. Juni 9, 1898, No 23, p. 358, von Ernst von Sallwürk. — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. 1898, No 27, Juli 9, Sp. 1081, von G. Sarrazin. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 8, No 12, Apr. 1898, p. 357—72, von Hermann Conrad. — Ebendort, Bd. 9, No 2, Juni 1898, p. 62—64: Ein kurzes Wort zu Conrads Rezension meines Hamlet. Von A. Döring. — Jahrb. XXXV, 158, von A. Schröer. — *Vgl. unten*, p. 430. *s. v.* Mielke (H.).

Driesmans (Heinrich). William Shakespeare. Shakespeare und Indien.

Das Keltentum in der europäischen Blutmischung. Eine Kulturgeschichte der Rasseninstinkte. Von H. Driesmans. Leipzig: E. Diederichs, 1899. gr. 8. pp. 50—51, und 53—54.

Duschinsky (W.). Shakespearesche Einflüsse auf Schillers Tell.

Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. Wien. 50. Jahrg. (1899), Heft 6, pp. 481—91.

[Düvell (Fr.), Shakespeare-Studien. I. 1897]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 371.

Rezensionen: Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. Okt. 21, 1897, No 43, p. 682, von Ernst von Sallwürk. — Deutsche Litteratur-Zeitung. Berlin. 1898, März 26, No 12, Sp. 473, von R. Fischer. — Jahrbuch XXXIV, 415.

Eckhardt (Ed.). Shakespeares Narren und Clowns.

Baltische Monatsschrift. Riga. Jahrg. 40 (1898), Heft 7, pp. 59—83.

Ehrlich (Heinrich). Shakespeare als Kenner der Musik.

Deutsche Revue. Stuttgart. Jahrg. 24 (1899), No 1, pp. 99—102. — *Vgl. oben*, p. 391, *s. v.* Naylor.

Eidam (Christian). Bemerkungen zu einigen Stellen Shakespearescher Dramen sowie zur Schlegelschen Übersetzung. Beilage zum Jahresberichte des K. Neuen Gymnasiums in Nürnberg für 1897/98. Nürnberg: Buchdruckerei von J. L. Stich, 1898. 8°. pp. 47.

Inhalt. — Einleitung. The Merchant of Venice. Richard II. Julius Caesar. King Lear. Macbeth.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Halle, Nov. u. Dez. 1898. (Bd 9, Heft 7 u. 8, p. 226—30), von Ph. Wagner. — Jahrbuch XXXV, 320, von W. K[eller].

Elze (Theodor). Venezianische Skizzen zu Shakespeare. München: Theodor Ackermann, 1899. gr. 8. pp. VI, 161.

Inhalt: 1. Der Kaufmann von Venedig. 2. Othello. 3. Die Zähmung der Widerspenstigen. 4. Romeo und Julia. 5. Der Sturm. 6. Verschiedene Stücke (Das Wintermärchen; Viel Lärmen um Nichts; Ende gut, Alles gut; Die beiden Veroneser). 7. Die Stücke aus der altrömischen Geschichte. 8. Verschiedenes (Allerlei; Jesuiten und Schauspieler; Schluss).

Rezension: Jahrbuch XXXVI, 292, von W. K[eller].

Emecke. Wie stellt Shakespeare in Romeo, Hamlet und Coriolanus den Kampf zwischen Leidenschaft, Willensfreiheit und Schicksal dar? Beilage zum Jahresbericht der städtischen Realschule zu Erfurt. Ostern 1899. Erfurt: Ohlenrothsche Buchdruckerei. 4°. pp. 13.

[Engel (Eduard). William Shakespeare 1897.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 371.

Rezensionen: Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. Okt. 21, 1897, No 43, p. 682, von Ernst von Sallwürk. — Deutsche Literatur-Zeitung. Berlin. 1898, März 26, No 12, Sp. 472, von R. Fischer. — Das Magazin für Literatur. Weimar. Jahrg. 67 (1898), No 10, p. 220: Shakespeareana von Ludwig Büchner. — Ebd. p. 234: Auch ein Shakespeare-Geheimnis von Rudolph Steiner.

ENGEL (Eduard). William Shakespeare. Ein Handbüchlein etc. 2. Auflage. Leipzig: Julius Baedeker, 1898. 8°.

Vgl. Jahrbuch XXXIII, 371.

ENGEL (Eduard). Eine neue Biographie Shakespeares.

Vgl. oben, p. 384, s. v. LEE (Sidney).

ENGELMANN (Ernst Georg). Shakespeares Märchendramen im Lichte christlicher Ethik. [Herausgegeben von H. DIEDERICHS]

Baltische Monatsschrift. Riga. Bd. 41 (1894), Heft 9, p. 563—81.

ERZGRAEBER (Rudolf). Nahum Tates und George Colmans Bühnenbearbeitungen des Shakespeareschen King Lear. Inaugural-Dissertation . . . der Universität Rostock. Weimar: Druck von R. Wagner Sohn, 1897. pp. 69.

Sonder-Abdruck aus dem Jahrbuch XXXIII.

Rezensionen: Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1897, No 168, p. 5—7: Zwei alte englische Bearbeitungen des König Lear, von Eugen KILIAN. — Litteraturblatt für german. u. roman. Philologie. Leipzig. Jahrg. 20 (1899), p. 309, von O. GLÖDE.

EWIG (Wilhelm). Shakespeares Lucrece. Eine litterarhistorische Untersuchung. I. II.

Anglia. Halle. Bd. 20, N. F. 10 (1899), pp. 1—32; 343 u. ff.

Inhalt: — Einleitung. — Kap. 1: Das Metrum. — 2. Die Quellenfrage: Livius, Ovid, Chaucer Painter, Augustinus, Bandello, Gower. — 3. Komposition und Charakter.

Kap. 1 u. 2 erschienen als Inaugural-Dissertation . . . der Universität Kiel. Halle a. S., Druck von Ehrhardt Karras, 1899. 8°. pp. 36.

FAUST (R.). Untersuchungen zum pseudo-shakespeareschen Drama Locrine. [Fortsetzung und Schluß.]

Neuphilologisches Centralblatt. Hannover. Jahrg. 11 (1897), März, Mai—Aug., pp. 65—71; 129—36; 161—6; 193—9. — *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 371.

FAUST (R.). Das ältere englische Schauspiel in Nachbildungen.

Neuphilologisches Centralblatt. Hannover. Jahrg. 13 (1899). No. 7. 8.

FEDERN (Karl). Romeo und Julie. Zur Aufführung im Burgtheater vom 26. Nov. 1898.

Dramaturgische Blätter. Beiblatt zum Magazin für Litteratur. Berlin. Jahrg. 67 (1898), No 50, Sp. 391—5.

FIETKAU (Hermann). Schillers Macbeth, unter Berücksichtigung des Originals und seiner Quelle erläutert. Beilage zum Programm des Königl. Realgymnasiums auf der Burg. Ostern 1897. Königsberg i. Pr.: Hartungsche Buchdruckerei, 1897. 8°. pp. 46.

Inhalt: — Vorwort. A. Der Sachverhalt nach der Chronik von Holinshed. — B. Shakespeare und der Chronist. — C. Die Änderungen Schillers. — D. Der Aufbau der Schillerschen Tragödie. — E. Einzelne Bemerkungen im Anschluß an den Schillerschen Text.

Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. Bd. 24, (1897). Heft 2, p. 319, von M. KOCH. — Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Leipzig 1897. Jahrg. 11, Heft 10, von Herm. UNBESCHEID.

[FISCHER (Kuno). Shakespeares Hamlet. 1896]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 372.

Rezensionen: Allgemeine litterarische Rundschau. Berlin. Jahrg. 1 (1897), No 15, Sp. 234—35, von W. R. — Preußische Jahrbücher. Berlin. Sept. 1897, von C. RÖSSLER. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Sept. 25, 1897, No 38, Sp. 1232, von Ldw. PR[OESCHOLDT]. — Jahrbuch XXXV, 156: Neuere und neueste Hamlet-Erklärung, von A. SCHRÖER. — Euphorion. Wien. Bd. 6, (1899), Heft 3: Zu dem Hamlet Kuno Fischers, von C. HEBLER. — Literaturblatt für german. u. roman. Philologie. Leipzig. Bd. 19, (1898), p. 15, von Ludw. PROESCHOLDT.

[FISCHER (Rudolf). Zur Kunstentwickelung der englischen Tragödie bis z Shakespeare, 1893.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 373.

Rezension: Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jahrg. (1897), p. 268, von J. SCHICK.

FISCHER (Rudolf). Zu den Kunstformen des mittelalterlichen Epos. Hartmann's Iwein, das Nibelungenlied, Boccaccios Filostrato, und Chaucers Troylus and Chryseyde. Wien: Wilhelm Braumüller, 1898. gr. 8⁰. pp. xviii, 370.

Wiener Beiträge zur englischen Philologie, herausgegeben von J. Schipper. 9.

Rezension: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Juli 22, 1899. No 29, Sp. 998.

[FISCHER (Rudolf). Thomas Middleton. Eine litterargeschichtliche Skizze.

Festschrift zum VIII. allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Wien, Pfingsten 1898. Herausgegeben von J. SCHIPPER. Wien: W. Braumüller, 1898. gr. 8⁰. pp. 107—41.

Rezension: Jahrbuch XXXV, 300, von W. K[ELLER].

FLAMM (C. E. Otto). Über Shakespeares Ophelia im Hamlet, Prinz von Dänemark. Königsbau-Vortrag im Kaufmännischen Verein in Stuttgart. Tübingen 1887.

FLEISCHER (G. O.). Bemerkungen über Thomas Kyd's Spanish Tragedy: Jahresbericht der Drei-König-Schule zu Dresden-Neustadt. Ostern 1896. Dresden. 1896. gr. 8⁰. pp. 42.

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd. 24 (1897), Heft 2, pp. 313—14, von O. GLÖDE.

FLÜGEL (Ewald). Bacon und die Schauspielkunst. (Bacon's historia literaria. Anhang IV).

Anglia. Halle. Bd. 21, N. F. Bd. 9 (1899), p. 280.

[FONTANE (Theodor). Seine Hamlet-Übersetzung, nachgelassenes Manuskript circa 1850.]

Das literarische Echo. Berlin. Jahrg. 2 (1899), Sp. 15—18: Theodor Fontanes Hamlet, von Hermann CONRAD. — Dramaturgische Blätter. Berlin, Nov. 11, 1899, No 45, Sp. 358: Eine Hamlet-Korrektur Fontanes, von Eugen REICHEL.

FRÄNKEL (Ludwig). Ein Weimarer Landeskind als Mitarbeiter der Lear-Litteratur. Zur Erinnerung an Karl Stark anläßlich der Jahresversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Weimarische Zeitung. 1898, Apr. 23.

FRÄNKEL (Ludwig). Ein Hinweis zur Poetik Shakespeares.

Vgl. unten, s. v., STEIN (K. H. v.): *Rezension.*

FRANZ (W.). Shakespeare-Grammatik. Erste Hälfte: Formenlehre. Syntax. Halle: Max Niemeyer, 1898. 8⁰. pp. xii, 271.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. 1899, Apr. 22, No 16, Sp. 629, von G. SARRAZIN. — Jahrbuch XXXV, 316—20, von K. LUICK. — Beiblatt zur Anglia. Halle Bd. 10 (1899), pp. 49—57, von J. Ernst WÜLFING.

(FRANZOS (Karl Emil). Der Shylock von Barnow.

Die Juden von Barnow. Geschichten von Karl Emil Franzos. 6. Aufl. Berlin: Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, 1899. gr. 8⁰.)

(FRANZOS (Karl Emil). Romeo und Julia [Novelle].

Mann und Weib. Novellen von Karl Emil Franzos. Berlin: Concordia, Deutsche Verlags-Anstalt, 1899. gr. 8⁰.)

FREILIGRATH-KROEKER (Mrs.). Freiligrath as a translator.

Cosmopolis. Paris, London, Berlin. No 31. Bd 11 (1898).

FRIEDRICH (Gustav). Hamlet und seine Gemütskrankheit. Heidelberg: Georg Weiß' Verlag, 1899. 8⁰. pp. v (VII), 207.

Inhalt: — Vorwort. 1. Die Willenshemmung. Anhang: Ist Hamlet fett? 2. Ueber die Temperamente. [Hamlets Temperament]. 3. Genie und Edelmut. 4. Der Wahnsinn. Anhang: Über Ophelia. 5. Hamlet im 2. Akt. [Übersetzung und Kommentar.] Zusätze.

Rezensionen: Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. Mai 7, 1899. Zum Hamlet-Problem, von M. M. — Dramaturgische Blätter. Berlin. Aug. 12, 1899. No 32, Sp. 253—56: Die Shakespearesche Sphinx, von Max MESSER. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Nov. 18, 1899. No 46, Sp. 1584, von — yg —. — Das litterarische Echo. Berlin. Jahrg. 2 (1899), Sp. 304: Neue Shakespere-Litteratur, von Hermann CONRAD.

Fuchs (Prof.). Religion und Christentum, die Kirche und ihre Diener bei Shakespeare. Ein Stück sozialer Geschichte im Spiegel des Dichters.

Allgemeine konservative Monatschrift für das christliche Deutschland. [Katholisch]. Jahrg. 1899, pp. 477—90.

Zum *Gedächtnis* William Shakespeares.

Allgemeine konservative Monatschrift. Leipzig. Mai, 1897, pp. 490—7.

Gelber (Adolf). Shakespearesche Probleme. Neue Folge. Troilus und Cressida. Wien: Konegen, 1898. — *Vgl. oben*, Texte, *s. v.* Troilus und Cressida.

Gelber (Adolf). Das Volk von Rom [in Julius Caesar].

Ein Abschnitt aus einem in der Herstellung befindlichen neuen Bande der 'Shakespeare-Probleme' des Verfassers.

Die Zukunft. Berlin. Juli 29, 1899. No 44, pp. 183—91.

Gilbert (Hugo). Robert Greene's Selimus. Eine literarhistorische Untersuchung. Inaugural-Dissertation . . . der Universität Kiel. Kiel 1899. 8°. pp. 74.

Rezension: Jahrbuch XXXVI, 309, von W. K[eller].

Gildemeister (Otto). Zwei Frauengestalten Shakesperes.

Essays von Otto Gildemeister. Zweiter Band. Dritte Auflage. Berlin: Wilhelm Hertz, 1899. 8°. — *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 374.

Graefe (B.). Der Kaufmann von Venedig [unter der Einwirkung von Dante's Göttlicher Komödie entstanden].

Dramaturgische Blätter. Berlin. 1899. Bd 2, No. 17. 18.

Gregori (Ferdinand). Die Bühnendarstellung der Hamlet-Rolle.

Das Schaffen des Schauspielers von Ferdinand Gregori. II. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1899. 8°. pp. 39—155.

Rezension: Jahrbuch XXXVI, 323, von Eugen Kilian.

Grossmann (Helmuth). Ben Jonson als Kritiker. Inaugural-Dissertation . . . der Univ. Jena. Ebd. 1899. 8°.

Grün (Karl). William Shakespeare.

Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts, von Karl Grün. 2 Bde. Leipzig: J. A. Barth, 1880. 8°. — Bd. 1, pp. 3—70.

[Häfker (H.). Was sagt Shake-speare? etc. 1896]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 375.

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 8, No 3, Juli 1897, p. 71—4, von R. Fischer. — Die neueren Sprachen. Marburg. Bd 7, (1899), von Abeck.

Hahn (A.). Franz Liszt, Hamlet (symphonische Dichtung). Frankfurt a. M.: H. Bechhold, 1898. 12°. pp. 14.

Der Musikführer. Gemeinverständliche Erläuterungen, etc. Red. von A. Morin. No 140.

Hamel (Richard). [Bühnendarstellungen Shakespearscher Stücke zu Hannover.]

Hannoversche Dramaturgie. Kritische Studien und Essays, von R. H. Hannover: M. u. H. Schaper, 1899. 8°. pp. xii, 301.

Hamelius (Paul). Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Brüssel: Société Belge de Librairie, Oscar Schepens et Cie., 1898. 8°. — Leipzig: Th. Grieben.

Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège.

Rezensionen: Deutsches Wochenblatt. Berlin. Bd 12, (1899), No 25, von A. Schröer. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 10, pp. 121—3.

Hamelius (Paul). Was dachte Shakespeare über Poesie? Brüssel: O. Schepens et Cie., 1899. 8°. pp. 32.

[*Hamlet*-Parodie]. Monolog aus Hamlet: Monolog eines Hagestolzen.

Eduard Bloch's Original-Deklamatorium. Lieferung 45: Parodien klassischer Gedichte. Berlin: Theater-Verlag Eduard Bloch, 1898. 8°.

[*Hamlet.* — Auffindung eines Schriftstückes im Archiv von Helsingör, wonach i. J. 1585 eine «Truppe englischer Gaukler» dort vorkommt, deren einige «Mitglieder einer Shakespeareschen Truppe gewesen sind».]

Vossische Zeitung. Berlin. No 45. Jan. 27, 1900. (Aus der Frankfurter Zeitung.)

H[ARDEN] (M[axim.]). Königsdramen [Richard II.]. Coriolan. [Im Königl. Schauspielhause, Berlin.]

Die Zukunft. Berlin. Jahrg. 4 (1896), pp. 380—4; Jahrg. 5 (1897), pp. 422—32.

HARNACK (Otto). Goethes Verhältnis zu Shakespeare.

Essays und Studien zur Literaturgeschichte. Von Otto Harnack. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1899. 8°.

HAURI (J.). London zur Zeit Shakespeares. Aus dem ersten Shakespeare-Vortrag, gehalten von J. HAURI im Konversationshaus Davos.

Davoser Blätter. Jahrg. 25 (1896), No 48. 49.

HAURI (J.). Das Shakespearegeheimnis. Aus dem 11. und 12. Shakespeare-Vortrag des Dekan J. HAURI.

Davoser Blätter. Jahrg. 26 (1897), No 8—12.

HEBLER (C.). Zu dem Hamlet Kuno Fischers. Aus Hebler's literarischem Nachlasse. *Vgl. oben, s. v.* FISCHER (Kuno). *Rezensionen.*

HEILBORN (Ernst). Das englische Gastspiel. — Mr. and Mrs. Macbeth. [Forbes Robertson und Mrs. Patrick Campbell in Berlin: Hamlet; Macbeth.]

Die Nation. Berlin. Jahrg. 15 (1898), No. 24 u. 25, März 12 u. 19, pp. 353; 371. — *Vgl. unten,* p. 432, *s. v.* ROBERTSON (Forbes.)

[King *Henry V.*]. Shakespeares Heinrich der Fünfte im Lessing-Theater [Berlin].

Vossische Zeitung. Berlin. Sept. 2, 1898. — Magazin für Litteratur. Berlin. Jahrg. 67 (1898), pp. 862. 884.

HERZL (Th.). Über Hamlet.

Neue Freie Presse. Wien. 1899. No 12625.

HEUSE (Erwin). Zur Lösung des Hamlet-Problems. Vortrag, gehalten in der Aula des Realgymnasiums zu Elberfeld, etc. Elberfeld: Baedekersche Buchhandlung, 1898. 8°. pp. 32.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Nov. 12, 1898, No 45, 1793, von Ldw. PR[OESCHOLDT]. — Blätter für litterarische Unterhaltung. Leipzig. 1898, No 44, p. 696, von Ernst von SALLWÜRK. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 9, No 12, April 1899, p. 360, von G. SARRAZIN. — Jahrbuch XXXV, 159: Neuere und neueste Hamlet-Erklärung. von A. SCHRÖER.

HEUSER (Julius). Behandlung und Würdigung Shakespearescher Dramen in der Schule. I. II.

Die neueren Sprachen. Marburg. Bd 5 (1897—8), pp. 367. 441—74.

HEVESI (L.). Adele Sandrock und Sarah Bernhardt als Hamlet-Darstellerinnen.

Pester Lloyd. 1899. No 248.

HUMBERT (Claas). Abhandlung über Shakspeares Hamlet. Jahresbericht des Gymnasiums und Realgymnasiums zu Bielefeld über das Schuljahr 1896—97. Bielefeld: Druck von Velhagen & Klasing, 1897. 4°. pp. 16 [und pp. 17—40: Schulnachrichten].

Inhalt. — Über den Idealismus des Helden in Shakespeares Hamlet. — Hamlets Charakter und die äußere Handlung. — Die Idee oder die innere Handlung.

Rezension: Jahrbuch XXXIV, 416, von L. PR[OESCHOLDT].

[HUMBERT (Claas). Hamlet oder die christlich-sittlichen Ideale und das Leben. 1896.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 377.

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jahrg. 2 (1899), Dez. 1, Sp. 306: Neue Shakspere-Litteratur, von Hermann CONRAD.

HUMBERT (Claas). Schink und die erste Periode der deutschen Hamlet-Kritik oder der idealistische Hamlet.

Zeitschrift für lateinlose höhere Schulen. Leipzig. 9. Jahrg. (1898), Heft 11, pp. 321—30.

HUMBERT (Claas). Zu Molières Leben und Werken und zu Shakespeares Hamlet. [Eine Rechtfertigung wider Fritsche.] Wissenschaftliche Beilage zum Jahresberichte des Gymnasiums und Realgymnasiums zu Bielefeld. Ostern 1899. Bielefeld: Druck von Velhagen & Klasing, 1899. 4°. pp. 28.

1. Sachliches. 2. Sprachliches. 3. Ästhetisches. 4. Meine Großmannssucht oder Begeisterung für Molière und Shakespeare-Hamlet. 5. Schluß — Nachtrag.

JACOBOWSKI (Ludwig). König Lear in Afrika.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. Juni 1899. No. 123a.

JANSSEN (Vincent Franz). Die Prosa in Shaksperes Dramen. Erster Teil: Anwendung. Straßburg: Karl J. Trübner, 1897. 8°. pp. viii, 1 Bl. und pp. 105.

Shakspere-Studien von V. F. JANSSEN. I. Die Prosa in Shaksperes Dramen. Erster Teil.

Inhalt: — Vorwort. Inhalt. Kap. 1. Allgemeine Charakteristik des Shaksperesehen Prosagebrauchs. 2. Der konsequente Gebrauch in den Dramen der mittleren und späteren Zeit. 3. Der abweichende Gebrauch in den Jugend- und Übergangsdramen. 4. Unechte Fassungen in echten Stücken.

Die Schrift erschien zuerst unter gleichem Titel als Inaugural-Dissertation der Universität Gießen. Straßburg: Karl J. Trübner, 1897. pp. VI, 1 Bl. u. pp. 105.

Rezensionen: Jahrbuch XXXIV, 402, von L. PR[OESCHOLDT]. — Beiblatt zur Anglia. Halle. 1898. Mai. Bd 9, No 1, p. 4—6, von Ph. WAGNER. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1898, No 26, Juli 2, Sp. 1012, von Ldw. PR[OESCHOLDT]. — Litteraturblatt für german. und roman. Philologie. Leipzig. 1899. Jahrg. XX (1899), p. 72, von L. PROESCHOLDT, u. p. 150, Replik vom Verf. u. Duplik vom Rezensenten.

JANTZEN (H.). Zur Kritik der Shakespeare-Bacon-Hypothese.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1899. No 247.

JELLINEK (L.). Das Shakespeare-Jahrbuch.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1899. No 251.

(KADEN (Woldemar). Hamlet auf dem Dorfe.

Rotes Blut, andere Geschichten aus Süditalien von W. KADEN. Illustriert von F. MATANIA. Stuttgart: Adolf Bonz und Co., 1897. 12°.)

KAHLE (Adolf). Das musikalische Element in Shakesperes Dramen.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. 1899, No 96.

KAEMPF (Heinrich). Das Urbild Hamlets.

Vgl. oben, p. 420, *s. v.* CONRAD (Hermann), Shaksperes Selbstbekenntnisse: *Rezensionen.*

KALBECK (Max). Homer und Shakespeare. [Troilus und Cressida.]

Neues Wiener Tagblatt. 1898. No 318. — *Vgl. oben*, p. 416, *s. v.* TROILUS und Cressida.

KAWCZYŃSKI (M.). Über das Verhältnis des Lustspiels Les Contents von Odet de Turnèbe zu Les Ebahis von Jaques Grévin und beider zu den Italienern.

Festschrift zum VIII. allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Wien, Pfingsten 1898. Herausgegeben von J. Schipper. Wien: W. Braumüller, 1898. gr. 8°.

Rezension: Jahrbuch XXXV, 302, von W. K[ELLER].

KELLNER (Leon). Ein neues Shakspere-Stück.

TROILUS und CRESSIDA. *Vgl. oben*, TEXTE, p. 416. *s. v.* TROILUS und Cressida.

KELLNER (Leon). Shakspere und kein Ende. — *Vgl. unten, s. v.* Jahrbuch der deutschen *Shakespeare*-Gesellschaft. XXXIII. Jahrgang. *Rezension.*

KHNOPFF (Fernand). Hamlet in England. [Hamlet-Darstellungen.]

Die Zeit. Wien. Bd 20 (1899), p. 8.

KHNOPFF (Fernand). Hamlet in Frankreich.

Die Zeit. Wien. 1899. Bd 20 (1899), p. 261.

KILIAN (Eugen). Zwei alte englische Bearbeitungen des König Lear.

Vgl. oben, p. 423, *s. v.* ERZGRAEBER (R.): *Rezension.*

KILIAN (Eugen). Die Troilus und Cressida-Epidemie. — *Vgl. oben*, TEXTE. p. 413, *s. v.* BÜHNEN-SHAKESPEARE. 10. Bd., und p. 416, *s. v.* TROILUS UND CRESSIDA. ***Rezensionen.***

KLÄHR (Th.). Pädagogische Ideen Richard Mulcasters, eines Zeitgenossen Shakespeares.

Pädagogische Studien. Leipzig und Dresden. Neue Folge, 17. Jahrg. (1896), pp. 159—62, und 18. Jahrg. (1897), pp. 19—31.

KLEBS (E.). Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen. Berlin: Georg Reimer, 1899. gr. 8°. pp. xii, 532.

KLOEPFEL (Fritz). Shakespeare als Psychiater. Porträt.

Velhagen und Klasings Monatshefte. Bielefeld und Leipzig. Jahrg. 12 (1897), pp. 111—20, mit Holzschnitt.

KLOPFER (C. E.). Über Hamlet.

Theater- und Fremden-Zeitung. Wien. 1899. No 80 u. 83.

KOHUT (Adolph). Schauspieler als Dichter [Shakspere, Molière, Raimund].

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. 1899, No 28

[KÖLLMANN (A.). Wieland und Shakespeare, 1896.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 378.

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 24 (1897), pp. 317—19, von M. KOCH.

[KOEPPEL (Emil). Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonsons etc., 1895.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 378.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 8 (1898), pp. 353—55.

KOEPPEL (Emil). Quellen-Studien zu den Dramen George Chapmans, Philip Massingers und John Fords. Straßburg: K. J. Trübner, 1897. gr. 8°. pp. ix, 229.

Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Heft 82.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. 1897. No 22, Juni 5, Sp. 722—23, von L. FR. — Revue critique. Paris. Jahrg. 31, No 26. — Englische Studien. Leipzig. Bd 25 (1898), pp. 289—97, von Robert BOYLE. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 8 (1898), No 12, Apr. 1898, p. 353—55. — Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. N. F. Bd 12 von A. L. STIEFEL.

[KOPPEL (Richard). Shakespeare-Studien. I. Reihe, 1896]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 378.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. 1897, No 35, Sept. 4, Sp. 1378—79, von W. WETZ. — Neue philologische Rundschau. Zürich. 1899, No 16, von ELLINGER. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 10 (1899), p. 135, von R. FISCHER.

KOPPEL (Richard). Verbesserungsvorschläge zu den Erläuterungen und der Textlesung des Lear. Zweite Reihe der Shakespeare-Studien. Berlin: Ernst Siegfried Mittler & Sohn, 1899. 8°. pp. 156.

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 10 (1899), pp. 136—40, von Ph. WAGNER. — Jahrbuch XXXVI, 300, von W. FRANZ.

KORNFELD (Hermann). Über den Sitz der Geistesstörungen beim Menschen und bei den Tieren. Nebst einem Anhange: Hamlet, zur Auffassung der Psychosen nach Shakespeare. Berlin: Th. Chr. Fr. Enslin, 1878. 8°. pp. 27.

KRAUSS (Rudolf). Die englischen Komödianten im heutigen Württemberg.

Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Stuttgart. N. F. Jahrg. 7 (1898), p. 88—100.

KRETZSCHMAR (H.). Romeo und Julia, von Hector BERLIOZ. op. 17. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898. 12°. pp. 28.

Kleiner Konzertführer. (Einzelausgabe aus 'Führer durch den Konzertsaal'), von H. KRETZSCHMAR. No 4.

Das *Kriegertum* bei William Shakespeare. Von -s-.

Die Reichswehr. Wien. No 1763, Jan. 4, 1899.

Leahr (Hans). Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeares Dramen. Stuttgart: Paul Neff Verlag, 1898 (1897). 8°. [2 Bll. und] pp. 200.

Inhalt. — König Lear. — Ophelia. — Hamlet. — Lady Macbeth. — Woher nahm Shakespeare Auffassung und Einzelzüge krankhafter Geisteszustände? a. Ärztliche Ansichten der Zeit. b. Dramen älterer Zeitgenossen. c. Eigene Beobachtung. d. Anwendung auf die einzelnen Dramen. — Was veranlasste Shakespeare zur Darstellung krankhafter Geisteszustände? — Zusammenstellung der Litteratur.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Febr. 12, 1898, No 6, Sp. 233, von R. Laquer. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1898, No 14, April 9, Sp. 468, von -yg-. — Jahrbuch XXXIV, 407–10, von Ernst Traumann. — The Stratford-upon-Avon Herald. May 13, 1898: Shakespeare's mad folk. Reprinted from *The Daily Chronicle*. — Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. Juni 9, 1898. No 23, p. 358, von Ernst von Sallwürk. — Das litterarische Echo. Berlin. Dez. 1, 1899 (Jahrg. 2), Sp. 303: Neue Shakspere-Litteratur, von Hermann Conrad.

Lamb (Charles and Mary). Tales from Shakespeare. Ausgewählt mit Anmerkungen hinter dem Schluß des Textes und mit einem Wörterbuch versehen von A. Matthias. Berlin: Leonhard Simion, 1898. 16°. pp. 107 und 12.

Rauchs English Readings. Herausgegeben von Chr. Rauch. Ausgabe für Mädchenschulen. Heft 43.

Leixner (Otto von). Shakespeare.

Geschichte der fremden Litteraturen von O. von Leixner. 2. Auflage. Leipzig: Otto Spamer. 1898. 8°. Bd 2, pp. 151—70.

Lessing (Theodor). Alte und neue Schauspielkunst.

Die Gegenwart. Berlin. Mai 29, 1897. (Bd 51, No 22), p. 340—3.

Levy (Oscar). Aus Shakespeares Heimat.

Vossische Zeitung. Berlin. 24. April, 1897, No 190.

Lienhard (F.). Shylock in Shakespeares Kaufmann von Venedig, Illustriert.

Alte und Neue Welt. Einsiedeln. Heft 6. 1898.

[Loening (Richard). Die Hamlettragödie Shakespeares. Stuttgart 1893]. *Vgl.* Jahrbuch XXIX/XXX, 356; XXXIII, 380.

Rezensionen: Deutsches Wochenblatt. Berlin. Mai 28, 1895 (Bd 8, No 13), von A. Schröer. — Jahrbuch XXXV, 138—50: Neuere und neueste Hamlet-Erklärung von A. Schröer. — Vossische Zeitung. Berlin. No 345, Juli 26, 1899: Ein Jurist über Hamlet, von Emil Rechert.

Lubahn (P.). Othello oder Der Mord war nicht nötig! Unecht venezianisches Trau- und Schauerspiel in 4 Gewaltsakten frei nach Shakespeare. Musik in bekannter Kleptomanier, zusammengesetzt (komponiert) von demselben. Berlin: Kübling & Güttner, 1897. gr. 8. pp. 30.

Carnevals-Possen. No 8.

Lublinski (S.). Shakespeare, der Regisseur.

Die Zeit. Wien. 1898, p. 183.

Luick (Karl). Zur Geschichte des englischen Dramas im 16. Jahrhundert.

Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel. Weimar: Felber, 1898. gr. 8°. pp. 131—87.

Rezension: Jahrbuch XXXV, 297, von W. K[eller].

M. (M.). Zum Hamlet-Problem. — *Vgl. oben* p. 424, *s. v.* Friedrich (Gustav). *Rezensionen.*

Märkisch (Robert). Palaestra. VI. Die altenglische Bearbeitung der Erzählung von Apollonius von Tyrus. Grammatik und lateinischer Text. Berlin: Mayer & Müller, 1899. 8°. pp. 62.

Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Herausgegeben von Alois Brandl und Erich Schmidt. VI. Zum ae. Apollonius von Tyrus. Von Rob. Märkisch.

Marsop (Paul). Shakespeare-Bühne und kein Anfang. (Sehr offene Briefe an einen Theaterfreund.) I. II. III.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1898, Juni 20, 21, 22. No 135—137. — Die Münchener Shakespeare-Bühne betreffend. — *Vgl.* Jahrbuch XXXV, 361.

MAUTHNER (Fritz). Ein grober Unfug [gegen Bormanns Bacon-Theorie].
Berliner Tageblatt. Okt. 6, 1898.

MENSCH (H.). Characters of English literature. For the use of schools. 3. Auflage. Cöthen: Otto Schulze, 1898. 8°. pp. 17—27: Spakespeare.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. Halle. Sept. 1898. Bd 9, No 5, p. 152, von Ernst LEITSMANN.

MENSI v. KLARBACH (Alfred, Frhr. v.). [Über die Aufführungen von Troilus und Cressida in München.]
Allgemeine Zeitung. München. April 19, 1898. Abendblatt.

MENTZEL (E.). Ein Meisterwerk Shakespeares in seiner ersten deutschen Bearbeitung. [Romeo und Julia von Christian Felix WEISSE.]
Das Magazin für Litteratur. Berlin und Weimar. 66. Jahrg. (1897), Juli 31, No 30, Sp. 882—89.

[MERCHANT OF VENICE]. Die Geschichte des Kaufmanns von Venedig in den alten Novellen und Schwanksammlungen.
Fremdenblatt. Wien. 1899. No 297.

MESSER (Max). Die Shakespearesche' Sphinx. — *Vgl. oben*, p. 424, *s. v.* FRIEDRICH (Gustav). *Rezensionen.*

[MEYER (Edward). Machiavelli and the Elizabethan drama, 1897]. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 380. — Ein Teil des Werkes erschien als Heidelberger Dissertation, 1897. 8°. pp. 34.
Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. Bd 24 (1897), Heft 1, pp. 108—18, von E. KOEPPEL. — Litterarisches Centralblatt. Leipzig. 1897, No 35, Sept. 4, Sp. 1137. — La Cultura di Ruggero Bonghi. Roma. 1897. Anno XVI, No 15—16, von L. GAMBERALE. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen, etc. Braunschweig. 1898, Bd 100, Heft 1. 2, p. 203—6, von G. SCHLEICH. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 8, No 12, Apr. 1898, p. 355, von R. FISCHER. — Museum. Groningen. Bd 5, No 4. von H. LOGEMAN. — Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Weimar. Bd 12, pp. 493—6, von G. SARRAZIN. — Jahrbuch XXXIII, 295.

MICHEL (Hermann). Antonius und Kleopatra in neuer Bühnenbearbeitung. — *Vgl. oben*, TEXTE, p. 414, *s. v.* ANTONIUS UND KLEOPATRA. *Rezensionen.*

MICHEL (Hermann). Der deutsche Shakespeare im neuen Gewande. — *Vgl. oben*, TEXTE, p. 413, *s. v.* Dramatische WERKE. Herausgegeben von A. BRANDL.

MIELKE (H.). Neues von Shakespeare. [Bormann, Conrad, Döring, Tyler]
Das Litterarische Echo. Berlin 1898. Jahrg. 1, Heft 6, 338—44.

MINOR (J.). Die Lesarten zu GOETHES Bearbeitung von Romeo und Julia.
Festschrift zum VIII. allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Wien, Pfingsten 1898. Herausgegeben von J. SCHIPPER. Wien: W. Braumüller, 1898. gr. 8. pp. 3—15.
Rezension: Jahrbuch XXXV, 299, von W. K[ELLER].

MOORMAN (Frederic W.). William Browne. His Britannia's Pastorals and the pastoral poetry of the Elizabethan age. Straßburg: Carl J. Trübner, 1897. pp. x, 159. 8°.
Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Heft 81. — Enthält im 2. Teil Forschungen über Shakespeares Naturauffassung.
Rezension: Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jahrg. 18 (1897), p. 310, von L. PROESCHOLDT.

MORY (E.). Marlowes Jude von Malta und Shakespeares Kaufmann von Venedig. Programm. Basel: Schweighauserische Buchdruckerei, 1897. 4°. pp. 27.

MÜLLER-REUTER (Th.). Robert Volkmann, Ouverture zu Shakespeares Richard III. Für großes Orchester. Frankfurt a. M.: H. Bechhold, 1896. 12°. pp. 11.
Der Musikführer. Gemeinverständliche Erläuterungen hervorragender Werke aus dem Gebiete der Instrumental- und Vokalmusik. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Red. von A. MORIN. No 96.

N. (v.). Der geschichtliche Othello [nach einer von Ces. Aug. Levi in Venedig aufgefundenen Handschrift].

Lokal-Anzeiger. Berlin. 1898, Apr. 26, Abendblatt.

Neruda (Edwin). Auch ein Hamletinterpret. — *Vgl. unten, s. v.* Traut (H.). *Rezensionen.*

Neues über Shakespeare.

Der Türmer. Stuttgart. Mai, 1899.

Nordan (Max). Shakespeares Othello. Eifersuchtsstudien.

Neue Freie Presse. Wien. No 12422. März 22, 1899.

Paulsen (Friedrich). Hamlet. Die Tragödie des Pessimismus.

Schopenhauer. Hamlet. Mephistopheles. Drei Aufsätze zur Naturgeschichte des Pessimismus. Von F. P. Berlin: Wilh. Hertz, 1900. 8°. pp. 95—173. — Zuerst in Deutsche Rundschau, 1889. *Vgl.* Jahrbuch XXVII, 380.

Pembroke. The Countess of Pembroke's Antonie. [Edited with an introduction.] By Alice Luce. Weimar: Emil Felber, 1897.

Litterarhistorische Forschungen, herausgegeben von Schick und Waldberg. III.

Rezension: Jahrbuch XXXV, 343, von R. Fischer.

[Preyer (Wilhelm). Eine Geheimschrift von Bacon - Shakespeare.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 382.

Die Zukunft. Berlin. Jahrg. 4 (1896), pp. 454—61: Die Sonette des Speerschüttlers, von Wilhelm Werckmeister.

Prölss (Robert). Shakespeares Coriolan erläutert. Leipzig: Eduard Wartigs Verlag, Ernst Hoppe, 1899. kl. 8. [2 Bll. und] pp. 150.

Umschlagstitel: Erläuterungen zu den Ausländischen Klassikern. 10. Bändchen.

Inhalt: 1. Von der Entstehungszeit und dem ersten Drucke der Dichtung. — 2. Quelle des Dramas. — 3. Vergleich der Dichtung mit der Erzählung Plutarchs. Entwickelung der Handlung.

[Rawley]. Die Rawleysche Sammlung von zweiunddreißig Trauergedichten auf Francis Bacon. (Memoriae . . . Francisci, Baronis de Verulamio, vice-comitis Sancti Albani, sacrum. Londini, Joh. Haviland, 1626.) Ein Zeugnis zu Gunsten der Bacon - Shakespearetheorie. Mit einem Vorwort herausgegeben von Georg Cantor. Halle: in Kommission bei Max Niemeyer, 1897. 12°. pp. xxvii, 32, und Porträt von Bacon.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1897, No 47, Nov. 27, p. 1530, von H. H. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Okt. (1898), Bd 9 No 6, p. 175—179, von Ernst Leitsmann.

Rechert (Emil). Ein Jurist über Hamlet. — *Vgl. oben*, p. 429, *s. v.* Loening (Richard). *Rezensionen.*

Reichel (Eugen). Hamlets vierter Monolog. Eine Betrachtung. — Die Bedeutung des Schauspiels im Hamlet. — Der Geist des alten Hamlet. Eine Aufhellung. — Hamlets dritter Monolog. Eine Zurechtstellung. — Der Freund Ophelias Eine Betrachtung. — Eine Hamlet-Korrektur Fontanes. — Er soll in Eil nach England. Eine Hamlet-Studie. — Hamlets Mutter. Eine Studie. — Das Fortinbras-Motiv und die Wegsendung Hamlets.

Dramaturgische Blätter. Berlin. No 26, 30, 33, 35, 39—40, 45, 48—49, 50—51. Juli—Dez., 1899.

Reinsch (H.). Ben Jonsons Poetik und seine Beziehungen zu Horaz. Leipzig: A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung, 1899. 8°. pp. x, 130.

Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Herausgegeben von H. Breimann u. J. Schick. Heft 16.

Richter (K.). Freiligrath als Übersetzer. [Venus and Adonis.] Berlin: A. Duncker, 1899. 8°. pp. 106.

Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte, herausgegeben von F. Muncker. Heft 11.

Richter (Sanitätsrat). Die Pathologie in Shakespeares Dramen.

Nord und Süd. Breslau. Heft 255, Juni 1898. p. 342—363.

Rezension: Jahrbuch XXXV, 352, von Wilhelm Dibelius.

Ries (C. E.). Die Historie von Troilus und Cressida. Aufführung in der Münchener Litterarischen Gesellschaft (nach der Aufführung im Globetheater zu London, 1609). Mit 4 Illustrationen von H. G. Jentzsch.

Reclams Universum. Leipzig. Jahrg. 14 (1897—98), Heft 19, Sp. 1849—54.

[Riese (Wilhelm). Stratford-on-Avon, 1896.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 382.

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 24 (1897). pp. 314—15, von O. Glöde.

[Robertson (Forbes)]. Mr. Forbes Robertsons und Mrs. Campbells Gastspiel im Neuen Operntheater, Kroll, zu Berlin.

Die Zukunft. Berlin. März 19, 1898, No 25, p. 552. — *Vgl oben*, p. 387, *s. v.* M. (L.).; p. 426, *s. v.* Heilborn (E.); p. 432, *s. v.* Schiff (E.); und *s. v.* X. (N.).

[Rosner (Karl). Shakespeares Hamlet etc, 1895.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 382.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 8 (1897), No 7, pp. 195—7, von Rich. Wülker.

Rost (Woldemar). William Shakespeare.

The heroes of English literature. Aus englischen Originalen ausgewählt und für den Schulgebrauch erklärt. Berlin: R. Gaertner, 1898. 8°. Kap. 5. — (Schulbibliothek französischer und englischer Prosaschriften etc., herausgegeben von L. Bahlsen u. J. Hengesbach. Abteilung 2: Englische Schriften. Bd 30).

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 9 (1898), No 5, p. 153, von J. Ellinger.

[Rubinstein (Fr.). Hamlet als Neurastheniker, 1896.] — *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 383.

Rezension: De Nederlandsche Spectator. s' Gravenhage. 1896, p. 22, von A. S. Kok.

Saint-Victor (Paul de). Shakespeare.

Die beiden Masken. Tragödie-Komödie, von Paul de Saint-Victor. Ins Deutsche übertragen von Carmen Sylva. Zweiter Teil: Die Neueren. Bd III: Shakespeare, etc. Berlin: Alexander Duncker. gr. 8°.

Sarrazin (Gregor). William Shakespeares Lehrjahre. Eine litterarhistorische Studie. Weimar: Emil Felber, 1897. 8°. pp. xii, 1 und 232.

Litterarhistorische Forschungen. Herausgegeben von Josef Schick und M. von Waldberg. Heft 5.

Inhalt: — Vorwort. 1. Heinrich VI., erster Teil. — 2. Titus Andronicus. — 3. Heinrich VI., zweiter und dritter Teil. — 4. Die Komödie der Irrungen. — 5. Shakespeare in Italien? — 6. Venus und Adonis. — 7. Die Jugend-Sonette. — 8. Richard III. — 9. Verlorene Liebesmüh. — 10. Biographisches. Nachträge und Exkurse. — Register.

Rezensionen: The Academy. London. No 1341, Jan. 15, 1898, p. 79: A German mare's nest. — *Vgl. oben,* p. 408, *s. v.* Tyler (Th.): Dr. Brandes, etc. – Museum. Groningen. Mai, 1898 (Bd 6, No 3, Sp. 81—84), von H. Logeman. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1898, Sept. 24, No 38, Sp. 1553, von Ldw. Pr[oescholdt]. — Literature. London. Vol. 2 (1898), p. 138. — Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jahrg. 20 (1899), p. 199, von L. Proescholdt. — Jahrbuch XXXV, 304, von A. B[randl]. — Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 10 (1899), pp. 117—19, von R. Fischer.

Sarrazin (Gregor). Scenerie und Staffage im «Sommernachtstraum».

Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. Bd 104. Neue Ser. Bd 4 (1900), pp. 67—74.

Schiff (Emil). Ein englischer Hamlet in Berlin. — *Vgl. oben*, p. 432, *s. v.* Robertson (Forbes).

[Schiller (Julius). Shakspere als Mensch und als Christ, 1897.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 383.

Rezensionen: Hamburgischer Korrespondent. Literarische Beilage. 1898, No 18. — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Mai 13, 1899, No 19, Sp. 745, von W. Wetz.

[Schlaeger (Georg). Studien über das Tagelied, 1895.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 384.

Rezension: Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur. Berlin. Bd 18, erste Hälfte (1896), pp. 183—88, von Karl Voretzsch.

Schleinitz (Otto von). Zur Shakespeare-Forschung.

Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig. Aug.—Sept. 1899 (Jahrg. 3, Heft 5—6), p. 231—3.

S[chlenther] (P[aul]). [Berliner Schauspielhaus. Coriolanus in Oechelhäuser's Bearbeitung neu einstudiert.]

Vossische Zeitung. Berlin. 1897, Mai 11.

Schlösser (R.). Zu den Schauspielen der englischen Komödianten.

Euphorion. Wien. Bd. 5, Heft 3 (1898), pp. 536—7.

Schmidt-Agricola (M.). Bodenstedt und Shakespeare.

Litterarische Charakterbilder von M. Schmidt-Agricola. Wiesbaden: Lützenkirchen und Bröcking, 1898. 8°. pp. 162—76.

Schmieder (Paul). Über den Schluß von Shakespeares Julius Cæsar in den deutschen Übersetzungen. Kgl. Preuß. Hennebergisches Gymnasium zu Schleusingen. Oster-Programm 1897. Meiningen: Druck der Keißnerschen Hofbuchdruckerei, 1897. 4°. pp. 10 [und pp. 11—30: Schulnachrichten].

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 24 (1897), Heft 2, p. 316—17, von M. Koch.

Schömbs (Jakob). Ariosts Orlando Furioso in der englischen Litteratur des Zeitalters der Elisabeth. Dissertation der Universität Straßburg. Soden a. T.: Buchdruckerei P. J. Pusch, 1898. 8°. pp. 107.

Rezension: Jahrbuch XXXV, 348, von A. B[randl].

Schramm (Willy). Thomas Otway's The History and Fall of Gaius Marius, und Garrick's Romeo and Juliet in ihrem Verhältnis zu Shakespeare's Romeo and Juliet, und den übrigen Quellen. Inaugural-Dissertation . . . der Universität Rostock. Greifswald: Druck von Julius Abel, 1898. 8°. pp. 76.

Rezension: Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jahrg. 20 (1899), p. 198, von O. Glöde.

Schreyer (H.). William Shakespeare. Schauspiel. Nebst einem Anhange: Zur Shakespeare-Frage und einer Übersicht über die Abänderungen für die Bühnenaufführung. 2. Auflage. Leipzig: Eduard Avenarius, 1899. gr. 8°. pp. V, 170. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 384.

Schröer (Arnold). Aus Dichtung und Wahrheit über Shakespeares Leben.

Die Grenzboten. Leipzig. Juli 6 u. 13, 1899, No 27—28, p. 21—26 u. 72—79. — *Vgl. oben*: England, *s. v.* Sonnets ed. by Tyler, p. 359; *Gossip*, etc. p. 375; Lee (S.). Life of Shakespeare, p. 384, *Reviews*.

(Schrutz (D.). Ein bekehrter Othello. Schwank. Nach dem Französischen. Mühlhausen in Th.: G. Danners Verlag, 1898. 8°. pp. 58.

Thalia. No 36.)

Schuler (M.). Shakespeares Konfession. Berlin: Druck und Verlag der Germania, 1898. 12°. pp. 42.

Katholische Flugschriften zur Wehr und Lehr. No 134 (Jahrg. 9, No. 8).

Schütz (Friedrich). Über Hamlet-Aufführungen auf den Wiener Bühnen.

Neue Freie Presse. Wien. 1899. No 12621.

[Schwab (Hans). Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shaksperes, 1896.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 385.

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 8 (1897), No 3, Juli 1897, p. 65—71, von R. Fischer. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen, etc. Braunschweig. Bd 100 (1898), p. 412, von A. Brandl. — Österreichisches Literaturblatt. Wien. 1898, April 1, von R. Fischer. — Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jahrg. 19 (1898), p. 224, von Ludw. Proescholdt.

Semler (Christian). Shakespeares Was Ihr wollt und das Komische. Dresd[en]: Kunstdruckerei Union, Herzog & Schwinge, [1898]. 8°. pp. 24.

Rezension: Jahrbuch XXXIV, 417, von L. Pr[oescholdt].

Semler (Christian). Shakespeares Wie es euch gefällt und die Weltbetrachtung des Dichters. Dresden: Kunstdruckerei Union, Herzog & Schwinge, [1899]. 8°. pp. 24.

Seymour (M.). Shakespeare stories. Für den Schulgebrauch ausgewählt und erklärt von Clemens Klöpper. Leipzig: Rengersche Buchhandlung, 1897. 8°. pp. vii, 90. — Wörterbuch, bearbeitet von O. Hofer. Ebd. 1898. 8°. pp. 22.

Französische und englische Schulbibliothek. Herausgegeben von O. E. A. Dickmann. Reihe A: Prosa. Bd 110, und Wörterbuch dazu.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 8 (1897) No 8, p. 248, von J. Ellinger.

Shakespeare-Aufführungen an Bühnen deutscher Zunge in siebzehnjähriger Übersicht vom 1. Januar 1881 bis 31. Dezember 1897. [Tabellarische Zusammenstellung nach den Angaben des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.]

Neuer Theater - Almanach. Herausgegeben von der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. 10. Jahrg. Berlin: F. A. Günther und Sohn, 1898. gr. 8. pp. 134—5.

Shakespeare-Kalender 1899. Berlin: W. Schultz-Engelhard, 1898. Fol. 4 farbige Bll.

Jahrbuch der Deutschen *Shakespeare*-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch F. A. Leo. Dreiunddreißigster Jahrgang. Weimar: In Kommission bei A. Huschke, 1897. 8°. [6 Bll.] und pp. 415. Mit Porträt der Großherzogin Sophie.

Inhalt.

Dem Gedächtnis der Großherzogin Sophie von Sachsen.

Oechelhäuser (Wilhelm). Jahresbericht erstattet in der Generalversammlung am 23. April 1896.

The Cobbler's Prophecy. Von Robert Wilson. Herausgegeben von Wilhelm Dibelius. [Neudruck der Originalausgabe von 1594, mit Einleitung].

Kuno Fischers Hamlet. F. A. L[eo].

Czerwinka (Julius). Königsfrömmigkeit in Shakespeares Historien.

Wurzbach (Wolfgang von). John Marston.

Sarrazin (G.). Wortechos bei Shakespeare. I.

Erzgraeber (Rudolf). Nahum Tates und George Colmans Bühnenbearbeitungen des Shakespeareschen King Lear.

Oe. (H. v.). Bilder aus dem Schlaf- und Traumleben [in Shakespeares Dramen].

L[eo] (F. A). Shakespeare und Börne.

Heminge und Condell. [Inschrift des ihnen 1896 errichteten Denkmals in London].

Nekrolog: Michael Bernays. Max Koch.

Miscellen: Sir William Geddes, Shakespeare and Hector Boece. Immanuel Schmidt. — Eine indische Parallele zu der Widerspenstigen Zähmung. Johannes Bolte. — Eine Shakespeare-Bearbeitung Fouqué's [K. Heinrich IV.]. G. — Palleskes Einrichtung von Shakespeares Wintermärchen. R. Mosen. — Honorificabilitudinitatibus. Alfred von Mauntz. — Zwei Shakespeare-Probleme 1. [Hamlet III, 4, 114. — 2. Vor Shakespearesches *Pyramus und Thisbe*-Stück?]. Ludwig Fränkel.

Literarische Übersicht.

Wechsung (Armin). Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1896.

Cohn (Albert). Shakespeare-Bibliographie 1894, 1895 und 1896.

Zuwachs der Bibliothek seit 1896.

Mitglieder-Verzeichnis.

Namen- und Sachverzeichnis zu Band XXXIII.

Rezensionen: Die Nation. Berlin. Jahrg. 15 (1897), No 5, Okt. 30, p. 73: Shakspere und kein Ende, von Leon Kellner. — Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1897, No 168, p. 5—7, von Eugen Kilian.

Jahrbuch der Deutschen *Shakespeare*-Gesellschaft, etc., wie oben. Vierunddreißigster Jahrgang. Weimar, wie oben, 1898. 8°. pp. (II), 455.

Inhalt.

Oechelhäuser (Wilhelm). Jahresbericht.

B[ojanowski] (P. von). Die Gedächtnisfeier für die Großherzogin Sophie von Sachsen [am 8. Oktober 1897].

WURZBACH (Wolfgang von). John Webster. I. [Leben und Schriften]. II. The famous history of Sir Thomas Wyat. III. Westward Hoe. IV. Northward Hoe. V. The White Devil or Vittoria Corombona. VI. The Duchess of Malfi. VII. The Devil's Law-case. VIII. Appius and Virginia. IX. A Cure for a Cuckold. X. The Thracian Wonder. XI. The Weakest Goeth to the Wall. XII. [Schlußcharakteristik].

KILIAN (Eugen). Zur Aufführung des Sommernachtstraums.

ENGEL (Jakob). Shakespeare in Frankreich.

SARRAZIN (G[regor]). Wortechos bei Shakespeare. II. [*Cf.* Jahrbuch XXXIII, 121—165].

DEWISCHEIT (Curt). Shakespeare und die Stenographie.

CHURCHILL (George B.) und KELLER (Wolfgang). Die lateinischen Universitäts-Dramen Englands in der Zeit der Königin Elisabeth. Mit Vorwort von A. BRANDL. [Beschreibender Katalog, angefertigt im Auftrage und mit Unterstützung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft]. A. Religiöses Drama. B. Klassische Tragödie. C. Freiere Nachahmungen der Seneca-Tragödie. D. Historie. E. Schulkomödie. F. Nationale Komödie. G. Italienische Komödie. H. Schäferspiel.

KELLER (Wolfgang). Bild einer englischen Theatervorstellung aus dem Jahre 1632 [auf dem Titelblatt von W. Alabasters lateinischer Tragödie Roxana].

BERGER (Alfred, Frhr. von). Charlotte Wolter.

FRÄNKEL (Ludwig). Karl Starks Gedanken über Shakespeare, besonders König Lear. Ihm zum Gedächtnis, uns zur Erinnerung und Belehrung.

WEICHBERGER (Konrad). Die Urquelle von Shakespeares Much Ado about Nothing [Charitons Chaereas und Kallirrhoë].

FRÄNKEL (Ludwig). Der Streit um die Küste von Bohemia im Wintermärchen.

TOBLER (R.). Shakespeares Sommernachtstraum und Montemayors Diana.

Nekrolog: Mary Cowden Clarke.

Miscellen: I. Zu Sonett CIV. 'To me, fair friend, you never can be old'. G. SARRAZIN. — II. Aufschluß über Pyramus und Thisbe in Schweden [zu Jahrbuch XXXIII, 274]. Ludwig FRÄNKEL. — III. Zu Shakespeares Richard III. W. — IV. Betreffs der Wintermärchen-Bearbeitung von Emil PALLESKE. Ludwig FRÄNKEL. — V. Erklärung [zu Jahrbuch XXXIII, 253]. F. A. L[EO].

Literarische Übersicht.

GRUBE (Max). Shakespeare und die Bühnenkunst. Festvortrag gehalten auf der Generalversammlung am 23. April 1898.

WECHSUNG (Armin). Statistischer Überblick, etc., wie oben, Jahr 1897.

Zuwachs der Bibliothek seit April 1897.

Namen- und Sachverzeichnis zu Band XXXIV.

Jahrbuch der Deutschen *Shakespeare*-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Alois BRANDL und Wolfgang KELLER. Fünfunddreißigster Jahrgang. Berlin: Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt), 1899. 8°. pp. XXIV, 392. Mit einem Bilde Leo's in Heliogravüre.

Inhalt.

Inhaltsverzeichnis.

[VON VIGNAU]. Jahresbericht für 1898—99, erstattet in der Jahresversammlung am 22 April 1899.

BRANDL (Alois). Shakespeares Vorgänger. Festvortrag ... am 22. April 1899.

OECHELHÄUSER (Wilhelm). Jahresbericht für 1897—98, erstattet in der Generalversammlung am 23. April 1898.

Richard II. erster Teil. Ein Drama aus Shakespeares Zeit. Herausgegeben [mit Einleitung] von Wolfgang KELLER. [Übersetzung und Abdruck. Stoff und Quellen. Historische Quellen. Dramatische Quellen. Marlowes Eduard II. Shakespeares Heinrich VI. zweiter Teil. Technischer Aufbau des Stückes. Verhältnis zu Shakespeares Richard II. Sprache und Metrik. Datum. Verfasser. Personen. Neuer Abdruck der Handschrift Egerton 1994 des British Museum, (1870 zuerst von J. O. Halliwell in 11 Exemplaren gedruckt.)]

KOEPPEL (E.). War Shakespeare in Italien?

SARRAZIN (G.). Die Abfassungszeit von «Viel Lärm um Nichts».

SCHRÖER (A.). Neuere und neueste Hamlet-Erklärung.

GARNETT (Richard). Die Entstehung und Veranlassung von Shakespeares Sturm. [Deutsche Bearbeitung der — mit Ausnahme des Schlußabschnitts — schon in der Universal Review, Vol. III, pp. 556—566 (April 1888) erschienenen Abhandlung].

STIEFEL (A. L.). George Chapmann und das italienische Drama. I. [Alessandro, May-Day

WURZBACH (Wolfgang von). Philip Massinger. [I. Massingers Leben. II. Massing Werke. III. Charakteristik des Dichters. IV. Massinger und Shakespeare. V. Virgin-Martyr].

OECHELHÄUSER (Wilhelm). Zwei neue Bühnenbearbeitungen der Bezähmten spenstigen [von Robert Kohlrausch und Eugen Kilian].

CSERWINKA (Julius). Regiebemerkungen zum Shakespeare. Die Schauspieler im

Kleinere Mitteilungen: Shakespeare und Graf Essex. E. KOEPPEL. — Zu Shakespeares italienischer Reise. Wolfgang KELLER. — Ein paar Worte über den Text α von Romeo and Juliet. Imanuel SCHMIDT. — Zu Ende gut, Alles gut: Tom Drum. A. BRANDL. — Zur Urgeschichte des Othello. Eduard ENGEL. — Shakespeares Bibliothek. Eduard ENGEL. — Zu Machiavelli in England. Adolf HAUFFEN. — Thomas Kyds Todesjahr. J. SCHICK. — Zum Bild einer englischen Theatervorstellung aus dem Jahre 1632. J. WOLTER.

Nekrolog: Friedrich August Leo. Albert COHN.

Bücherschau.

Zeitschriftenschau (über die Jahre 1897 und 1898). Wilhelm DIBELIUS.

Theaterschau. Die Shakespeare-Bühne im Jahre 1898. Zur Geschichte und Kritik der Münchener Bühnenreform. Von Alfred Frh. MENSI v. Klarbach.

WECHSUNG (Armin). Statistischer Überblick, etc., wie oben, Jahr 1898.

K[ELLER]. W[olfgang]. Die Elizabethan Stage Society in London.

Mitglieder-Verzeichnis.

Berichtigungen und Nachträge.

Wort- and Sachverzeichnis zu Band XXXV.

Rezension: Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1899. No 251 von A. JELLINEK.

Katalog der Bibliothek der Deutschen *Shakespeare*-Gesellschaft. [Herausgegeben von P. von BOJANOWSKI.] Weimar: Druck von R. Wagner Sohn, 1900. 8°. pp. 56.

SIMPSON (Marcus). Eine Vergleichung der Wielandschen Shakespeare-Übersetzung mit dem Originale. Dissertation . . . der Universität München, etc. München: Kastner & Lossen, 1898. 8°. pp. 133.

SINGER (S.). Apollonius von Tyrus. Untersuchungen über das Fortleben des antiken Romans in späteren Zeiten. Halle: Max Niemeyer, 1895. gr. 8. pp. vi, 228.

Rezension: Zeitschrift für deutsche Philologie. Halle. Bd 19 (1897), p. 547 von W. GOLTHER.

SMALL (Roscoe Addison). The stage-quarrel between Ben Jonson and the so-called poetasters. Breslau: M. und H. Marcus, 1899. gr. 8°. pp. IX, 204.

Forschungen zur englischen sprache und litteratur, herausgegeben von Eugen KÖLBING. Heft 1.

Inhalt: — Preface by G. L. K[ITTREDGE]. — Roscoe Addison Small [brief biographical sketch] by G. L. KITTREDGE.

Contents: Introduction. — Ben Jonson: a tale of a tub; the case is altered; every man in his humour; lost plays; every man out of his humour: Cynthia's revels: the poetaster; the Spanish tragedy: Richard Crookback: the apologetical dialogue. — John Marston; Thomas Dekker; summary of the Dekker-Marston-Jonson quarrel. — William Shakspere. Antony Monday. — Samuel Daniel. — General summary.

'In substance the work is identical with the dissertation submitted to the Harward University in 1897 . . . the form however . . . is the result of a careful revision . . . and presents the author's final views', etc. [Preface].

Rezensionen: Athenaeum. London. Sept. 2, 1899. No 3749, p. 331. — Jahrbuch XXXVI, 311 von W. DIBELIUS.

SPIES (H.). Studien zur Geschichte des englischen Pronomens im XV. und XVI. Jahrhundert. (Flexionslehre und Syntax.) Halle: Max Niemeyer, 1897. 8°. pp. IX, 311.

Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von L. MORSBACH. Heft I.

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 25 (1898), Heft 3, pp. 427—9, von W. FRANZ.

SSYMANK (Paul). Eine neue Hamletauffassung. Der Hamletcharakter, ein Erzeugnis der Schauspielkunst.

Die Gesellschaft. Monatsschrift. Leipzig. Jahrg. 13 (1897), Heft 6, pp. 391—8.

STARK (Ludwig). Shakespeares Historien. Einleitung zu dem Einzeldrama König Richard III. Regensburg: [1896]. 8°. pp. 16.

STEFFEN (Gustav F.). Im Lande Shakespeares und der mittelalterlichen Erinnerungen. Stratford-upon-Avon.

Streifzüge durch Großbritannien. Schilderungen und Beobachtungen aus Stadt und Land. Von Gustav F. STEFFEN. Aus dem Schwedischen von Oskar REYHER. Stuttgart: Hobbing und Büchle, 1896. 8°. Kap. 5. — *Cf.* Englische Studien. Leipzig. Bd 26 (1899), p. 312.

STEIN (K. Heinrich von). Shakespeare als Dichter der Renaissance.

Bayreuther Blätter. Bd 4 (1891), p. 185.

STEIN (K. Heinrich von). Shakespeare.

Vorlesungen über Ästhetik von K. H. VON STEIN. Nach vorhandenen Aufzeichnungen bearbeitet (von F. POSKE und R. HUBER). Stuttgart: J. G. Cottasche Buchh. Nachf., 1897. 8°. pp. 83—97. II. Historischer Teil, 5. Abschnitt. Shakespeare, § 36—39.

Inhalt: — § 36. Der historische Hintergrund: Die englische Renaissance. § 37. Der formale Charakter des Shakespeareschen Dramas ist der einer fixierten mimischen Improvisation. § 38. Es enthält, historisch betrachtet, eine Verurteilung der Zeit. § 39. Sein ideelles Thema ist das Verhältnis des Menschlichen zu den elementaren Gewalten.

Rezension: Jahrbuch XXXIV, 404—7: Ein Hinweis zur Poetik Shakespeares, von Ludwig FRÄNKEL.

STEINBACH (P.) Shakespeare im Britischen Museum.

Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, etc. Leipzig. Aug. 25, 1899. No 197, p. 6061.

STEINER (Rudolph). Auch ein Shakespeare-Geheimnis.

Dramaturgische Blätter. Beiblatt zum Magazin für Litteratur. Berlin. Jahrg. 67 (1898), No 30, p. 234. — *Vgl. supra*, p. 422, *s. v.* ENGEL (E.). W. Shakespeare: *Rezensionen.*

STEINTHAL (H. Ch.). Shakespeare und die Völkerpsychologie mit Bezug auf Brandes.

Deutsche Revue. Stuttgart. Jahrg. 22. Bd 1 (1897), pp. 123—5.

STEINWEG (Carl). Zum Macbeth Shakespeares, Schillers und Davenants.

Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte, etc. Leipzig. Jahrg. 2 (1899). Bd 3—4, Heft 10, p. 703—16.

STIEFEL (A. L.). Lemercier als Plagiator Shaksperes. [Le frère et la soeur jumeaux = Twelfth Night.]

Englische Studien. Leipzig. Bd 26 (1899), pp. 337—52.

[TETZLAFF (A.). Die Shakespeare - Bacon - Frage, 1896.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 388.

Rezension: Die neueren Sprachen. Marburg. Bd 7,1 (1899), von F. MICHEL.

TETZLAFF (Arthur). Die Kindergestalten bei den englischen Dramatikern vor Shakespeare und bei Shakespeare selbst. Inaugural-Dissertation . . . der Universität Halle a. S. Stettin: Druck von Herrcke & Lebeling, 1898. 8. pp. 72.

Inhalt: — John Lilly. Thomas Kyd. Christopher Marlowe. George Peele. Robert Greene. William Shakespeare.

TRAUT (Hugo). Die Hamlet-Kontroverse im Umrisse bearbeitet. Leipzig: Verlag von Dr. Seele & Co., 1898. 8°. pp. 74.

Inhalt [laut Vorwort]: Einführung in die Kontroverse, Anführung hervorragender Ästhetiker der neueren und neuesten Zeit, Vergleichung besonders mit Sophokles' beiden Tragödien Oidipus (Tyrannos und auf Kolonos) und Gutzkows Uriel Acosta, und Charakteristik Hamlets, etc.

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 9, No 12, April 1899, p. 361, von G. SARRAZIN — Jahrbuch XXXV, 331, von A. SCHRÖER. — Das Magazin für Litteratur. Berlin. 1899. No 28: Auch ein Hamletinterpret [TRAUT], von E. NERUDA. — Das litterarische Echo. Berlin. Dez. 1, 1899. (Jahrg. 2), Sp. 305: Neue Shakspere-Litteratur, von Hermann CONRAD. — Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jahrg. 20 (1899), p. 199, von L. PROESCHOLDT.

TRENCH (R. Christ.). Zum Gedächtnis Shakespeares. [St. Jakobus I, 17.] Rede, gehalten 1864.

Allgemeine konservative Monatsschrift für das christliche Deutschland. Leipzig. Bd 1 (1897). pp. 490—7.

TÜRCK (Hermann). Shakespeares Auffassung vom Wesen des Genius im Hamlet.

Der geniale Mensch, von H. TÜRCK. 3. stark vermehrte Auflage. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1898. 8°. *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 389.

Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. Berlin. Sept. 18, 1897, No 37, Sp. 1445, von Max DESSOIR. — Hamburger Correspondent. 1898. Beilage No 25. — Zeitschrift für Philosophie und philosoph. Kritik. Leipzig. N. F. Bd 113, Heft 2, von VORLÄNDER. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Mai 20, 1899, No 20, Sp. 685. — Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1899. No 193.

URBAN (Erich). Der gereinigte Shakespeare.

Vgl. oben, TEXTE, p. 416, *s. v.* TROILUS UND CRESSIDA.

Verzeichnis wertvoller Werke zur englischen Litteratur und Geschichte aus der Bremer Stadtbibliothek. [Herausgegeben von Heinr. BULTHAUPT.] Bremen: Druck von Diercksen & Wichlein, 1899. 8°. pp. 36.

Vorwiegend die von Nikolaus Delius hinterlassene Shakespeare-Bibliothek betreffend.

VISCHER (Friedr. Theodor). Shakespeare-Vorträge. Erster Band: Einleitung. Hamlet, Prinz von Dänemark. — Zweiter Band: Macbeth, Romeo und Julia. Stuttgart: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 1899—1900. gr. 8°. pp. xxii, 510; xi, 293.

Vorträge von Fr. Th. VISCHER. Für das deutsche Volk herausgegeben von Robert VISCHER Zweite Reihe: Shakespeare-Vorträge.

Inhalt.

Bd. 1: Vorwort des Herausgebers. Inhaltsverzeichnis. — Erster Teil: Einleitung. Shakespeares Zeitalter. — Shakespeares Größe. — Shakespeares Leben. — Das englische Drama. — Englisches Theaterwesen zur Zeit Shakespeares. — Shakespeare in Frankreich, in Deutschland, etc. — Zweiter Teil: Hamlet. Einleitendes. — Die Tragödie. — Nachträge von Lorenz MORSBACH und dem Herausgeber.

Bd. 2: Vorwort des Herausgebers. — Inhaltsverzeichnis. — Erster Teil: Macbeth. Einleitung. — Die Tragödie (frei nach D[orothea] Tieck, mit Glossen). — Erläuterungen. — Schlußbetrachtung mit Rekapitulation der Hauptmomente. — Zweiter Teil: Romeo und Julia. Einleitung. — Die Tragödie (frei nach Schlegel mit Glossen). — Erläuterungen. — Schlußbetrachtung mit Resummation der Hauptmomente. — Nachträge von Lorenz Morsbach und dem Herausgeber: Erster Teil. Zu Macbeth. — Zweiter Teil. Zu Romeo und Julia.

Rezensionen. Bd 1. Die Gegenwart. Berlin. Nov. 4, 1899. No 44, p. 295—97: Vischers Shakespeare, von Willy CRÜGER. — National-Zeitung. Berlin. 1899. No 627, von Karl FRENZEL. — Stuttgarter Neues Tagblatt. 1899. No 268—69, von Alfred SEMERAU. — Vossische Zeitung. Berlin. No 38, Jan. 24, 1900: Gesellschaft für deutsche Litteratur. [Abriß des Vortrags von P. NERRLICH, am 17. Jan. und Erwiderung von A. BRANDL]. — Jahrbuch XXXVI, 299 von A. SCHRÖER.

[VOLKELT (Johannes). Ästhetik des Tragischen, 1897.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 389.

Rezensionen: Der Kunstwart. München. Jahrg. 10 (1898), Heft 18, von BARTELS. — Deutsche Rundschau. Berlin. 24. Jahrg., Heft 3, Dez. 1897, pp. 472—4, von Alfred BIESE.

VOLLHARDT (William). Die Vorbilder Shakespeares für Oberon und Titania.

Verhandlungen der 44. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Dresden vom 29. Sept. bis 2. Okt. 1897. Neuphilologische Sektion. Leipzig. B. G. Teubner, 1898, pp. 155—57.

Rezension: Englische Studien. Halle. Bd 24 (1898), p. 469, von M. THÜMMIG.

VOLLHARDT (William). Die Beziehungen des Sommernachtstraumes zum italienischen Schäferdrama. Beilage zum Jahresbericht von 1899 der II. Realschule zu Leipzig. Leipzig: Druck von Bruno Zechel, 1899. 8°. (1 Bl) u. pp. 32.

Inhalt: — 1. Der bisherige Stand der Quellenfrage. Charakteristische Züge des Sommernachtstraums. 2. Das italienische Pastoraldrama. 3. Vergleich des Sommernachtstraums mit einzelnen Schäferdramen. 4. Oberon und Titania.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Halle. Bd 10, p. 140, von Ph. WAGNER.

WACK (Gustav). Shakespeares Richard II. im Unterricht der Prima des Realgymnasiums. [Programm des] Königl. Domgymnasium und Königl. Realgymnasium zu Kolberg 1898. Kolberg: Druck der C. F. Postschen Buchdruckerei. 4°. pp. 12, [pp. 13—30: Schulnachrichten].

WEISER (Carl). Englische Literaturgeschichte. [Kap. VII, pp. 51—63: Shakespeare.] Leipzig: G. J. Göschensche Verlagsbuchhandlung, 1898.

Rezensionen: Neue philologische Rundschau. Gotha. 1898, No 6, von Th. MARX. — Jahrbuch XXXIV, 403, von Ludwig FRÄNKEL. — Englische Studien. Leipzig. Bd 26 (1899, p. 99, von Eugen KÖLBING.

WERCKMEISTER (Wilhelm). Die Sonette des Speerschüttlers.

Vgl. oben, p. 431, *s. v.* PREYER (W.): Eine Geheimschrift, etc.

WERNER (Richard M.). Die Gruppen im Drama.

Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel. Weimar: Emil Felber, 1898. pp. 1—27.

Rezension: Jahrbuch XXXV, 297, von W. K[ELLER].

WERSHOVEN (F. J.). Shakespeare and the England of Shakespeare. Mit 3 Abbild., 3 Grundrissen und 1 Plan von London. Leipzig: Rengersche Buchhandlung, 1900. 8°. pp. (vi,) 88.

Französische und Englische Schulbibliothek. Herausgegeben von Otto E. A. DICKMANN Reihe A: Prosa, Bd 125.

Inhalt: — 1. Elizabethan literature. — 2 Pre-Shakespearean drama. — 3. The life of Sh. — 4. The theatre of Sh. — 5. The England of Sh.: Industry and commerse, manners of the people. — 6. Education, science, and superstition. — 7. Sh's. London. — Stratford-on-Avon. — Anmerkungen. — Stammtafel zu den Königsdramen. — Verzeichnis zu den Anmerkungen.

[WESTENHOLZ (F. P. von). Die Tragik in Shakespeares Coriolan, 1895.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 389.

Rezension: Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jahrg. 17 (1896), p. 80, von L. PROESCHOLDT.

WESTENHOLZ (Friedrich P. von). Idee und Charaktere in Shakspeares Julius Cäsar. Stuttgart: Fr. Frommanns Verlag (E. Hauff), 1897. 8°. pp. 39.

Inhalt: — Die Einheit der dramatischen Idee. Hie Cäsar, hie Brutus. — Analyse des Brutuscharakters. Portia. — Wer ist der 'Held' des Stückes? 'Seelische' Tragödie — Historisches Drama. Privater oder öffentlicher Konflikt? — Thema und Protagonisten des Julius Cäsar. — Charakteristik des Cassius, Cäsar und Mark Anton. — Schluß. Der stoffliche Zusammenhang des Julius Cäsar mit Antonius und Kleopatra.

Rezensionen: Englische Studien. Leipzig 1897. Bd 24, Heft 2, pp. 316—17, von M. KOCH — Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. Okt. 21, 1897, No 43, p. 682, von Ernst von SALLWÜRK. Jahrbuch XXXV, 330—334, von Sp. WUKADINOVIĆ.

WESTENHOLZ (Friedrich P. von). Der fette Hamlet.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1898. No 16, p. 6.

WESTENHOLZ (Friedrich P. von). Eine dunkle Shakespeare-Stelle. [Hamlet, Akt. III, sc. 3, l. 23: Dead! for a ducat, dead!]

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1898, Juni 3, No 123.

WOLLSCHLÄGER. Svarcz und Shakespeare.

Deutsche Juristen-Zeitung. Berlin. 1897, Sept. 1, No 17, p. 343.

[WÜLKER (Richard). Geschichte der englischen Literatur, etc., 1896.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 390.

Rezensionen: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. Wien. Jahrg. 48 (1897), Heft 7, von L. SCHIPPER. — Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jahrg. 18 (1897), p. 118, von L. PROESCHOLDT. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen, etc. Braunschweig. Bd 100 (1898), pp. 195—8, von L. KELLNER.

[WURTH (Leopold). Das Wortspiel bei Shakspere, 1895.] *Vgl.* Jahrbuch XXXIII, 390.

Rezensionen: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. Wien. 1896. Jahrg. 47, Heft 2, von NADER. — Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jahrg. 17 (1896), p. 190, von L. PROESCHOLDT. — Euphorion. Wien. 1896, Bd 4, Heft 3· — Modern Language Notes. Baltimore. 1897 (Vol. 12, col. 170—75), by Jas. W. TUPPER.

WURTH (Leopold). Zu Wielands, Eschenburgs und A. W. von Schlegels Übersetzungen des Sommernachtstraumes. Programm der deutschen k. k. Staats-

Realschule in Budweis, veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1897. Budweis: Selbstverlag der . . . Staats-Realschule. Druck von Aug. Gothmann [1898]. 8°. pp. 16 [und 17—60].

Rezension: Jahrbuch XXXVI, 315 von Sp. WUKADINOVIĆ.

X. (N). Mr. Forbes Robertson als Hamlet. [Neues Operntheater, Kroll, Berlin.]

Vossische Zeitung. Berlin. März 4, 1898.

X. (N.). Der Macbeth der Robertson-Truppe.

Vossische Zeitung. Berlin. März 15, 1898. — *Vgl. oben,* p. 432, *s. v.* ROBERTSON (F.).

ZABEL (Eugen). Zur modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken über das ausländische Theater. Oldenburg und Leipzig: Schulzesche Hofbuchhandlung A. Schwartz, 1899. 8°. pp. 454.

Zur modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken. [Bd 2]. Von Eugen ZABEL. Enthält u. a.: Der Sixpence - Shakespeare. Richard II. Heinrich IV. Heinrich V. Coriolan Timon von Athen. Viel Lärm um Nichts. — Die italienische Schauspielkunst in Deutschland: Rossi und Salvini, etc.

Da der vorliegende Band den zur Verfügung stehenden Raum bereits überschreitet, schien es den Herausgebern des Jahrbuchs wünschenswert, die Bibliographie hier abzubrechen uud die der übrigen Sprachgebiete in Band XXXVII nachzubringen.

Meine bei der Begründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft übernommene und bis heute fortgeführte bibliographische Arbeit schließe ich hiermit ab und sage auch an dieser Stelle Allen, die mir hilfreiche Hand dabei geliehen, meinen verbindlichsten Dank. Für die Fortsetzung wurde in Herrn Universitäts-Bibliothekar **Dr. Richard Schröder** in Berlin eine bewährte Kraft gewonnen, und ich gebe mich der Hoffnung hin, daß auch er in dieser mühevollen und zeitraubenden Thätigkeit sich des gleichen Entgegenkommens werde erfreuen können.

BERLIN-W., Nettelbeckstraße 23.

Mai, 1900. **Albert Cohn.**

Mitglieder-Verzeichnis.

Höchster Protektor:

Seine Königliche Hoheit Carl Alexander, Großherzog von Sachsen.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königliche Majestät Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen.

Ihre Kaiserliche und Königliche Majestät Victoria, Deutsche Kaiserin und Königin Friedrich von Preußen.

Se. Majestät Albert, König von Sachsen.

Se. Königl. Hoheit Luitpold, Prinzregent von Bayern.

Se. Königl. Hoheit Wilhelm Ernst, Erbgroßherzog von Sachsen.

Ihre Königl. Hoheit Pauline, Erbgroßherzogin von Sachsen.

Se. Königl. Hoheit Friedrich, Großherzog von Baden.

Se. Königl. Hoheit Alfred, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha.

Se. Königl. Hoheit Albrecht, Prinz von Preußen, Prinzregent v. Braunschweig.

Se. Königl. Hoheit Johann Albrecht, Herzog-Regent von Mecklenburg.

Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.

Se. Hoh. Friedrich, Erbprinz v. Anhalt.

Ihre Hoheit Leopold, Erbprinzessin von Anhalt, Prinzessin von Hessen.

Se. Kaiserliche Hoheit Konstantin Konstantinowitsch, Großfürst von Rußland.

Se. Durchlaucht Christian Kraft, Erbprinz zu Hohenlohe-Öhringen.

Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath.

Ihre Durchlaucht Fürstin von Stolberg-Wernigerode.

Ehrenmitglieder:

Furness, H. H., Philadelphia.

Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.

Timmens, Samuel, Elvesham Lodge, Birmingham.

Ward, Adolphus W., Litt. D., LL. D., Owen's College, Manchester.

Wright, W. A., D. C. L., LL. D. Cambridge.

Vorstand:

Oechelhäuser, Dr. W., Geh. Kommerzienrat, Dessau, Präsident.

von Vignau, Major z. D., Kammerherr, Generalintendant, Weimar; 1. Vize-Präsident.

Brandl, Dr. A., Univ.-Prof., Berlin, 2. Vize-Präsident und Mitredakteur des Jahrbuchs.

von Bojanowsky, Geh. Hofrat, Direktor der Großh. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar.

Bulthaupt, Dr. H., Professor, Bremen.

Cohn, A., Buchhändler, Berlin.

Keller, Dr. W., Univ.-Prof., Jena, Mitredakteur des Jahrbuchs.

Kluge, Dr. F., Univ.-Professor, Freiburg i. B.

Moritz, Dr., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister.

Savits, J., Oberregisseur, München.

Schick, Dr. J., Univ.-Prof., München.

Suphan, Dr. B., Geh. Hofrat, Professor, Direktor des Goethe- und Schillerarchivs, Weimar.

Wülcker, Dr. R., Univ.-Professor, Leipzig.

Geschäftsführender Ausschuss (in Weimar):

von Bojanowsky, s. o., Vorsitzender.

von Vignau, s. o.

Moritz, s. o.

Suphan, s. o.

Francke, Dr. O., Professor.

Mitglieder:

Abraham, Dr., Geh. Sanitätsrat, Berlin.

Alexander-Universitätsbibliothek, Helsingfors, Finnland.

Arnhold, Ed., Kommerzienrat, Berlin.

Bachmann, Carl, Bankier, Berlin.

Bang, Univ.-Professor, Löwen (Belg.)

Bause, Kaiserl. Ober-Postassistent, Apia (Samoa).

Baumgartner, A., Professor, Zürich.
Bayersdorfer, Dr. A., München.
von Bennigsen, Dr. Rud., Oberpräsident, Hannover.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek, öffentliche, Freiherrlich Carl von Rothschild'sche in Frankfurt a. M.
Bibliothek der technischen Hochschule, Karlsruhe.
Bibliothek, Königl. öffentliche, Stuttgart.
Bibliothek der Stadt Wien.
Binz, Dr. Gustav, Bibliothekar u. Privatdozent, Basel.
Blacker, Frau Carola, Freiburg i. B.
Böcking, R., Kommerzienrat, Halbergerhütte b. Saarbrücken.
Böhtlingk, Dr. A., Professor, Karlsruhe.
von Boineburg, Freiherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Bril, Dina, Berlin.
Brinckerhoff-Jackson, John, Amerikan. Botschaftsrat, Berlin.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Bronsart von Schellendorf, Kammerherr, Generalintendant a. D., München.
Brösel, Constantin, i. F. Eduard Brösel, Greiz.
von Brüger, Dr. K., Wirkl. Geh. Rat, Exc., Jena.
Bruns, Gustav, Verlagsbuchhändler, Minden i. W.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Professor, Groningen, Holland.
Bürklin, Dr. A., Generalintendant, Karlsruhe i. B.
Büsing, O., Geh. Finanzrat, Schwerin i. M.
Carpenter, F. I., Professor, Chicago.
von Chammier-Glisczinsky, Generalmajor, Cassel.
Churchill, Dr. G. B., Professor, Amherst, Mass., U. S. A.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
Conrad, Dr. H., Professor, Gr.-Lichterfelde.
Crawford, Charles, London N.
Croon, Th., Kommerzienrat, München-Gladbach.
von Crüger, Generalleutnant, Exc., Wiesbaden.
Curatolo, Frau Professor Helene, geb. Bril, Rom.
Darmstädter, Dr., Fabrikbesitzer, Berlin.
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Dewischeit, Dr. C., Königsberg i. Pr.
Dielitz, Paul, Kaufmann, Berlin.
Dinger, Dr., Privatdozent, Jena.
Dittenberger, Leutnant, Berlin.
Eggeling, O., Pastor, Weimar.
Eidam, Christian, Gymn.-Prof., Nürnberg.
Einenkel, Prof. Dr. Eugen, Münster i. W.
Elze, Frl. Hedwig, Halle a. S.
Englischer Verein ehem. Köllneraner in Berlin.
Erdmann-Jesnitzer, Fr., Direktor des Stadttheaters in Bremen.
Feis, Jakob, London.
von Ferber, Dr. jur., Landgerichtsrath a. D., Rittergut Melz.
Fernow, Dr., Oberlehrer, Hamburg.
Fischer, F. A., Kommerzienrat, Bautzen.
Fischer, Adolf, Schriftsteller, Berlin.
Fischer, Dr. Kuno, Univ.-Prof., Wirkl. Geh.-Rat, Exc., Heidelberg.
Fischer, Dr. Rud., Professor, Innsbruck.
Förster, Dr. Max, Univ.-Prof., Würzburg.
Förster, Dr. Richard, Hofrat, Dresden.
Franz, Dr. W., Univ.-Prof., Tübingen.
Fresenius, Aug., Schriftsteller, München.
Friedheim, Felix, Kommerzienrat, Köthen.
Fulda, Dr. phil. Ludw., Charlottenburg.
Fürst, Dr. phil. Rudolph, Prag-Smichow.
Gebhardt, G., Kommerzienrat und Kaiserlich Persischer Konsul, Berlin.
Gothein, Frau Professor, Bonn a. Rh.
Grosse, Professor Dr. Julius, Geh. Hofrath, Weimar.
de Gruyter, Dr. phil. Walter, i. F. Georg Reimer, Berlin.
Gutmann, Eug., Kommerzienrat, Konsul a. D., Berlin.
Gwinner, Arthur, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Haase, Friedr., Hofschauspiel-Direktor, Berlin.
Harlan, Walter, Dr. jur., Charlottenburg.
Hauffen, Dr. Adolf, Univ.-Professor, Prag.
Hausknecht, Dr. E., Professor, Realschul-Direktor, Kiel.
Hecht, Hans, Dr. phil., Heidelberg.
Hecht, R., Bankbeamter, Hildesheim.
Heckmann, P., Kommerzienrat, Berlin.
Heckmann, Fr., in Firma C. Heckmann, Duisburg.
Heine, Prof. Dr. Otto, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Helft, Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Herford, C. H., Univ.-Prof., Aberystwyth.
Hertz, Miss Harry, Rom.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
von Hochberg, Bolko Reichsgraf, Generalintendant, Berlin.
Höch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
Hof- u. Landesbibliothek, Grossherzogl. Badische, Karlsruhe.
Holtzmann, Fabrikbes., Weisenbach bei Gernsbach.
Jacobi, Leopold, Kaufmann, Berlin.

Johnson, Maler, Weimar.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler, Grunewald b. Berlin.
Kainz, Joseph, Mitglied des Hofburgtheaters, Wien.
Kämmerer, Ad., Professor, Braunschweig.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Kaufmann, Dr. Joh., Poppelsdorf b. Bonn.
Kilian, Dr. phil. Eug., Regisseur und Hoftheater-Dramaturg, Karlsruhe.
Koch, Dr. Max, Univ.-Professor, Breslau.
Köbner, S. E., Chefredakteur, Berlin.
Kohl, Oberbaurat, Weimar.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Professor, Straßburg i. E.
Koppel, Dr. Rich., Professor a. d. Techn. Hochschule, Dresden.
Kramsta, Frau Marie, Weimar.
Kreismann, Herm., Generalkonsul, Berlin.
Krügel, Fr., Freiburg i. B.
Krupp, F. A., Geh. Kommerzienrat, Essen a. R.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. R.
Kruse & Helm, Direktion des Stadttheaters, Giessen.
Kube, Oberlehrer, Dr., Charlottenburg.
Kullnick, Max, stud. phil., Berlin.
Laehr, Dr. Hans, dirigier. Arzt, Zehlendorf, Kr. Teltow.
Lämmerhirt, Gymn.-Lehrer, Weimar.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Berlin.
L'Arronge, Ad., Schriftsteller, Berlin.
Latham, Miss Grace, London.
Lauser, Dr. W., Geh. Hofrat, Charlottenburg.
Lawrence, W., London.
von Ledebur, Freiherr Karl, Generalintendant, Schwerin.
Lewinsky, Jos., k. k. Hofschauspieler, Wien.
Liebau, Gust., Geh. Rechnungsrat, Berlin.
Lieber, Dr. Ernst, Mitglied des Reichstags, Camberg.
Liebermann, Prof. Dr. Felix, Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Intendant, Berlin.
von Lipperheide, Freiherr Franz, Berlin.
Loening, Dr. R., Geh. Justizrat, Univ.-Professor, Jena.
Logemann, Dr. H., Univ.-Professor, Gent, (Belg.)
Lubliner, Hugo, Schriftsteller, Berlin.
Lucas, Alex., Kommerzienrat, Direktor der Deutsch-Ostafr. Gesellschaft, Berlin.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Professor, Graz.
Mankiewitz, Paul, Direktor der Deutschen Bank, Berlin W.
Marcuse, H., Konsul, Niederwalluf.
Mardersteig, A., Rechtsanwalt, Weimar.
Marx, Th., Realschullehrer, Speyer.
Mascher, Friedrich, Postsekretär, Hannover.
Matthias, Dr. Theodor, Oberlehrer, Zittau.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Berlin.
Maurach, Landrat, Danzig.
von Medem, Graf, Oberhofmeister, Weimar.
Merzbacher, Gottfr., Rentier, München.
Merzbacher, Jos., Nürnberg.
Meyer, Dr. phil. Ludw., Berlin.
Meyer, Dr. Wolfg. Alex., Hofrath, Dresden.
Meyer-Cohn, Alex., Berlin.
Milletich, Dr. Stephan von, Intendant, Agram.
Mommsen, Dr. Theodor, Univ.-Prof., Charlottenburg.
Morsbach, Dr. Lorenz, Univ.-Professor, Göttingen.
Mottl, Felix, Generalmusikdirektor, Karlsruhe in Baden.
Neubner, Alfr., stud. rer. techn., München.
Neubürger, Ferd., Schriftsteller, Dessau.
Ober-Realschule, städt., Charlottenburg.
von Oechelhäuser, Fr. W., Generaldirektor, Dessau.
von Oechelhäuser, Dr. Ad., Professor, Karlsruhe.
Pakscher, Dr. Arthur, Direktor d. Berlitz School, Dresden.
von Palézieux-Falconnet, Generalmajor und Generaladjutant, Weimar.
Parow, Dr. Walter, Prof., Gr.-Lichterfelde.
K. Paulinische Bibliothek in Münster i. W.
Paulus-Bibliothek, Worms.
von Pawel, Wirkl. Geheimrat, Großherzogl. Sächs. Kultusminister. Exc., Weimar.
Penner, Dr. Emil, Realschuloberlehrer, Berlin.
von Perfall, Freiherr, Generalintendant der Hofmusik, München.
Petsch, Dr. phil. Robert, Würzburg.
Philips, Dr. Karl, Oberlehrer, Köln a. Rh.
Pietsch, Ludw., Professor, Berlin.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Poppe, Rosa, Königl. Hofschauspielerin, Berlin.
Pospischil, Maria, Schauspielerin, Hamburg.
Proescholdt, Dr. Ludw., Friedrichsdorf i. T.
zu Putlitz, Gans Edler, Gr.-Pankow.
Putzler, Dr. Oberlehrer, Professor, Görlitz.
Raschdau, Ludwig, Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rauch, Dr. Herm., Theater-Direktor Wiesbaden.
Realgymnasium, Charlottenburg.
Realschule, Städtische, Freiburg i. Schl.
Realschule, Grünberg i. Schles.

von Reichenau, Frau General, Karlsruhe.
Reichenheim, Julius, Kaufmann, Berlin.
Reinhard, Gustav, Kaufmann, Hemer.
Remy, H., Gußstahlfabrikant, Hagen i. W.
Rieger, Conrad, Justizrath, Köthen.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rösicke, Rich., Generaldirektor, Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Ruland, Dr., Geh. Hofrat, Direktor des Großherzogl. Museums, Weimar.
Rütgers, Jul., Fabrikbesitzer, Berlin.
Salzberger, Dr. med., prakt. Arzt, Landshut.
Sarrazin, Dr. G., Univ.-Professor, Breslau.
Scharlach, Dr., Rechtsanwalt, Hamburg.
Schelling, Gg., Schuldir. a. D., Weimar.
Schipper, Dr. Jakob M., Univ.-Prof., Hofrat, Wien.
Schleichardt, Felix, Direktor des Theaters in Kamenz (Sachsen).
Schlenther, Dr. P., Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Schlesinger, Maximilian, Dramaturg, Breslau.
Schmeling, Herm., Pastor, Osterode bei Rhoden
Schmidt, Max F., Rentier, Berlin.
Schmidt, Dr. med., Odessa.
Schreyer, H., Professor, Pforta.
Schüddekopf, Dr. Carl, Weimar.
Seminar, Engl., a. d. Königl. Universität, Breslau.
Seminar, Engl., a. d. Königl. Universität, Berlin.
Seminar, roman.-englisches, Königsberg.
Seyffardt, F. L., Reichstagsabgeordneter, Krefeld.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
Siegle, Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Singer, Prof. Dr. S., Bern.
Sonntag, Carl, Hofschauspieler a. D., Dresden.
Stadtbibliothek, Bremen.
Stadtbibliothek, Danzig.
Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek, Hannover.
Stadttheater in Straßburg i. Els.
Stägemann, Max, Theaterdirektor, Leipzig.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, München.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
von Sydow, Frl., Frankfurt a. O.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Teweles, H., Dramaturg, Prag.
Thormählen, Joh., Kaufmann, Hamburg.
Träger, Alb., Justizrat u. Notar, Berlin.
Trautmann, Dr., Univ.-Professor, Bonn.
Türck, Dr. Herm., Jena.
Türkheim, Leo, Realschullehrer, Fürth.
Universitäts-Bibliothek, Basel.
Universitäts-Bibliothek, Freiburg i. B.
Universitäts-Bibliothek, Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Göttingen.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Innsbruck.
Universitäts-Bibliothek, Königsberg.
Universitäts-Bibliothek, Leipzig.
Universitäts-Bibliothek, Lemberg.
Universitäts-Bibliothek, München.
Universitäts-Bibliothek, Prag.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.
Universitäts-Bibliothek, Straßburg.
Universitäts-Bibliothek, Tübingen.
Universitäts-Bibliothek, Würzburg.
University Library, Glasgow.
Verlagsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
Victoria-Gymnasium, Potsdam.
Victoria-Lyceum, Berlin.
Vietor, Dr. W., Univ.-Professor, Marburg.
von Vincke, Freiherr, Ober-Reg.-Rat, Osnabrück.
Vollhardt, Dr. W., Realschullehrer, Leipzig.
Vollmöller, Dr. K., Professor, Dresden.
Vollrath, K., Chefredakteur der Volksztg., Berlin.
Wagner, Gustav, Achern (Baden).
Wagner, Albr., Univ.-Professor, Halle a. S.
Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wahle, Dr. Jul., Archivar am Gœthe-Schiller-Archiv, Weimar.
Waldthausen, Justus, München.
Weichberger, Konr., Dr. phil., Weimar.
Wernekke, Dr., Hofrat, Realgymnas.-Direktor, Weimar.
Westen, Emanuel, Theater-Direktor, Reichenberg.
von Westenholz, Dr. F. Freiherr, Privatdozent, Stuttgart.
Wörmann, Ad., Kaufmann, Hamburg.
Wolff, Dr. Th., Professor, Berlin.
Wollmann, Siegfried, Rentier, Berlin.
Wülfing, Dr. J. Ernst, Privatgelehrter, Bonn.
Wurzbach, Wolfgang, Ritter v. Tannenberg, Wien.
Zimmermann, Justizrat, Pforta b. Naumburg.

Namen- und Sachverzeichnis

zu Band XXXVI.